مقدمة العدد

نهجت دورية (الراوي) على إصدار بعض الأعداد الخاصة على فترات مثل العدد المُخصص للقصة القصيرة، وهذا العدد خُصص عن المسرح كونه يُعتبر أبو الفنون ولعله أيضاً من أولها، والحاجة إلى الارتقاء به خاصة في المملكة لازالت قائمة ومُلِحَّة. ويواكب هذا العدد اليوم العالمي للمسرح ففي (27 مارس) من كلِّ عام يحتفل المسرحيون في جميع دول العالم بهذا اليوم.

ولدتِ الفكرة أساساً إثر مقترح قدَّمه رئيس المعهد الفلندي للمسرح الناقد والشاعر والمخرج (أرفي كيفيما) (1904-1984) إلى منظمة اليونسكو في (يونيو/ حزيران 1961م) وجرى الاحتفال الأول في السابع والعشرين من (مارس/ آذار 1962م) في باريس تزامناً مع افتتاح مسرح الأمم، واتفق على تقليد سنوي يتمثل بأن تكتب إحدى الشخصيات

المسرحية البارزة في العالم بتكليف من المعهد الدولي للمسرح رسالةً دوليةً تترجم إلى أكثر من 20 لغة وتعمم على جميع مسارح العالم حيث تقرأ خلال الاحتفالات المقامة في هذه المناسبة، وتنشر في وسائل الاعلام المسموعة والمرئية، وكان الكاتب الفرنسي (جان كوكتو) أول شخصية اختيرت لهذا الغرض في الاحتفال الأول بباريس، وتوالى على كتابتها منذ ذلك العام ثلاثة وأربعون شخصية مسرحية من مختلف دول العالم، منهم: (آرثر ميلر، لورنس أوليفيه، بيتر بروك، بابلو نيرودا، موريس بيجارت، يوجين يونسكو، أدوارد ألبي، ميشيل ترمبلي، جان لوي بارو، فاتسلاف هافل، سعد الله ونوس، فيديس فنبوجاتير، فتحية العسال، أريان منوشكين، وفي عام 2006م الكاتب المكسيكي فيكتور هوجو كاتب قصة ورواية فرنسي، راسكون باندا).

ومن المعروف أن هذا المعهد هو مؤسسة عالمية غير حكومية تأسست في عام 1948م، وكان مقره مدينة براغ، وأسهمت في تأسيسه شخصيات مسرحية عالمية، ويعد شريك اليونسكو الرئيس في مجال فنون العرض الحية، ويقع مقره الآن في باريس، ويهدف المعهد إلى تنشيط تبادل المعرفة، والممارسة المسرحية بين دول العالم، وزيادة التعاون بين فناني المسرح، وتعميق التفاهم المتبادل، والإسهام في ترسيخ الصداقة بين الشعوب.

وهذا يجعلنا نتساءل: ما المدى الذي وصلت إليه أهمية المسرح في بلداننا العربية ودوره في الارتقاء بذائقة الشعوب ووعيها المعرفي والجمالي؟ وهل وجد المسرح مكانه الحقيقي في ثقافة هذه البلدان؟ وهل بإمكاننا مثلاً إنشاء أكاديمية سعودية متخصصة تسهم في تنشيط ورُقي الحركة المسرحية؟ لعل هذه الأسئلة وأمثالها أسئلة مشروعة بين يدي المادة المُقدمة في هذا العدد من دورية (الراوي).

هيئة التحرير

تجربتي .. وكتابة النص المسرحي

(سيدة المسرح السعودي)

ملحة عبدالله

(سعودية مقيمة في مصر)

إن النص المسرحي هو أصعب إنتاج يقدمه مبدع على الإطلاق، فإذا ما أخفق فلا يقتصر الإخفاق على ما خطته يده فحسب، وإنما يمتد إلى إخفاق كبير على مستويين:

الأول: فشل العرض المسرحي: فلا يستطيع المخرج وإن كان على درجة من العبقرية أن ينتج عرضاً مسرحيا رائعاً، ولا يستطيع الممثل مهما كانت حنكته وقدرته على التمثيل أن يقدم عرضاً لمسرحية تتكئ على شخصية فاعلة، ولا يستطيع مهندسو الإضاءة والمناظر وغيرهم من مشتغلي العرض على خلق عالم مبهر ورائع وممتع!

أما المستوى الثاني: فهو الفشل في التلقي! وربما يصل إلى حد الضرر بالمزاج العام للمشاهد، وربما يوثر على طاقته، وتخلخل الكيمياء الحيوية من مثيرات ومؤثرات، تلعب دوراً كبيراً في ترتيب وانسجام المزاج العام، جراء التأثر بالصورة وما تحدثه عناصرها من تعامل كبير مع الوجدان.

فالاستهانة بالكتابة المسرحية، هو ما أوقع الكتاب في شرك كبير، وهو تخبط المسرح العربي وانطفاء شعلته.

فلم يخلد مخرجون كبار أمثال: (ستانيسلافسكي، جون فيلار، باترس شيرو، بيتر بروك.....) أسماءهم سوى لأنهم قدموا نصوصاً قوية، مؤثرة، ممتعة وجذابة، كنصوص: شيكسبير، وتشيكوف، وهنريك إبسن، ويوجين يونيسكو، ولويجي بيرونديللو، وهارولد بينتر، وغيرهم؛ ممن خلدت نصوصهم حتى يومنا هذا نتدارسها باعتبارها تراثاً عالمياً وإنسانياً يجب الحفاظ عليه. ولذا فإن الكتابة المسرحية ليست موهبة فحسب وإنما هي صناعة أيضاً، وليست قريحة ترسل كما في الشعر أو القصة، وإنما هي كذلك مضافاً إليها علوم الهندسة المعمارية للنص نفسه، وهنا تكمن الصعوبة؛ حيث يتوجب أن يكتب الكاتب وهو على حد السيف بين الوعي الكامل وإعمال العقل، وبين الانفلات من أغلال الوعي، واليقظة، (الانفلات من أغلال الوعي في التخيل، والوعي التام في عملية البناء وكلاهما يجتمعان في حس واحد وفي ذات اللحظة)!.

فكيف نستطيع ذلك. الانفلات من أغلال الوعي لتحقيق الخيال الخصب الرحب الخلاق المتجول في عوالم لم تخطر على بال بشر من ذي قبل، وفي ذات اللحظة نكون على وعي تام لكي لا يفلت منا إوار البناء والمعايير الشخصية، فهي معايير معملية من الكيماء التي تتسرب إلى الوجدان في نهاية الأمر. صناعة شاقة ومريرة إلا أنها ممتعة، فتتزاوج المتعة مع المرارة كذلك التزاوج بين الوعي واللاوعي! إنه السوبر وعي.

«السوبر وعي» أو العقل الكوني هو ما يتوسط هذا الصراع فيحسمه بين الإلهام والجنون والوحي، وبين الوعي بالذات لحظة الابداع. فيكون المبدع في منطقة محرمة على غير المبدعين وهي منطقة ما فوق الوعي، وبالتالي يحتفظ المبدع بوعيه إلا أنه يكون بعيداً عن الوعي البشري المقيد بأغلال الوعي. فهو ذلك الانفلات من تلك الأغلال إلى فضاءات كونية ولكن بالوعي الأعلى خلال لحظات الاستبصار وهي تفتق الفكر بجميع مستوياته. وهو ما ينتج عن ذلك البعد المعرفي لدى المبدع ، فالإلهام هو حالة إبداعية لا تتأتى للمبدع إلا حين يكون في اتساق تام مع ذاته أولاً وقبل كل شيء ثم اتساق ذلك النسق الثقافي وثقافة واقعه في حالة من التواؤم التام بين كل هذه الدوائر المعرفية في تماس دائم وأفق معرفي.

إن الفهم العام للمسرح على أنه دار للّهو والترفيه والضحك على النكات،

هو ما أصاب المسرح «بفايرس» الدونية والتهميش في بلادنا، لذا لم يهتموا بأهمية الكتابة المسرحية ، التي لن تنجح إلا بالتعلم الأكاديمي. التعلم لفنون الكتابة ولمدارسها، ومناهجها، وآثارها على المتلقي، لأننا ساعة التلقي وفي ذات اللحظة نكون جميعاً في مصحة نفسية - إن جاز التعبير - لأننا نخرج جميعاً من ذواتنا، لندلف جميعاً إلى عالم واحد فنكون ذاتاً واحدة، إذ إن إظلام قاعة العرض لمدة دقائق ثم ضرب ثلاث دقات متتاليه في بداية العرض، هو ما يفصلنا عن كل العالم الخارجي، وندخل جميعاً في إيهاب الجمع الكلي مسلِّمين مشاعرنا ووجداننا، وعوطفنا، وآهاتنا، وضحكاتنا، في حس واحد وشعور واحد! فكيف إذاً نُسلِّم قياد رقابنا لكاتب رديء يعبث بنا بعد أن سلمناه وائتمناه على كلنا، علىوجداننا، وعواطفنا وعقولنا، وما يترتب على ذلك من الشعور باللذة أو الكدر؟! إنها لمسؤولية كبيرة ووظيفة خطيرة على الكاتب تجاه الجمهور، ولذا درسنا المسرح بجميع عناصره من كتابة النص إلى خشبة العرض بكل جغرافيتها دراسة أكاديمة تحفظ للمسرح حقه إن جاز التعبير.

إن هذه السطور لم تكن بحثاً أو دراسة، وإنما محاولة مني للاتكاء على تجربتي الشخصية في الكتابة، مستعينة ببعض الآراء لمن مارسوا الكتابة أمثالي، لنقدم جميعنا درة تجربتنا وخبرتنا إلى من أحب الكتابة المسرحية والمسرح.

لا يقتصر علم الدراما وتكنيك الكتابة على الكاتب المسرحي فحسب، بل وعلى المخرج المسرحي أيضاً؛ إذ إن أغلب المخرجين يقطعون النص المسرحي تقطيعاً! وهذا مشروع لتحقيق رؤيته الإخراجية، إلا أنه ليس من المشروع والجائز أن يمس كلمة واحدة في النص الدرامي وهو على غير دراية تامة بعلوم الدراما وتكنيك والكتابة ومعمارها الدرامي، فربما جملة من الجمل تكون أحد أعمدة البناء فيتهاوى النص ثم العرض!

النص المسرحي يظل نصاً أدبياً حتى يخرج مكتمل النمو على الخشبة، فالنص المسرحي بكل عناصره لا يحقق الوظيفة إلا على منصته وعلى عرشه المصنوع خصيصاً له.

إلا أن الملك المتربع على عرشه في ليلة تنصيبه - وهو النص المسرحي -، مهما كان شكله وطرق مدارس تكنيك كتابته، حتى وإن كان بالظل واللون فقط، فلابد أن يحتفظ بجميع عناصره وأركانه حتما. من صراع وحوار وأزمة ومفارقة وتشابك علاقات وكل خط من خطوطه! فعلم الكتابة

المسرحية هو علم من علوم الجمال، الذي يحوي بداخله جماليات الصورة، الفكر، الفلسفة، المنطق، اللغة، الرقي، القيم، الفضيلة، التناسب والتناسق والاتساق. فكيف إذاً، نحقق ذلك في ساعة واحدة أو ساعتين من زمن التلقي؟! وكيف لا! وأنت تطرز بأناملك الرقيقة صياغة ذلك الملك المنتظر، من الداخل ومن الخارج، حتى يظهر في أبهى حلته، وجمال رونقه، وقوة شخصيته، في ليلة تتويجه أمام النظارة! إنه أمر مخيف، فإذا ما نجح، خلّد اسمك وفتح لك كنوزاً مدفونة، وإذا ما ظهر واهناً ضعيفاً، أو غبياً، أو قبيحاً، فسيستل سيفه ويصدر حكمه بضرب عنقك.

قد يسأل السائل نفسه: هل أقدم على كتابة مسرحية؟ ثم إذا كتبتها، فما الفائدة؟ فالناس لم تعد تذهب للمسرح، فالسينما والتلفزيون قد اختطفا قلوبهم وعقولهم! فلماذا يتعب الناس أنفسهم بالذهاب إلى المسرح، عناء وزحاماً، ومبالغ مالية تدفع في شباك التذاكر، وجلسة طويلة على كرسي في ضوء خافت يمنعك أن تشعل سيجارتك! بينما يمكنك أن تضغط الزر على جهازك وتخرج من أي شبكة إلكترونية فيلماً رائعاً، وأنت مسترخ على أريكتك!

كلها تساؤلات تعصف برأس الكاتب، أو من يريد أن يكتب المسرح (مالفائدة) من كتابة المسرح؟!

وسأختصر الطريق وأعاجلك بالإجابة. إن كان كاتب المسرح به عشق ووله بالمسرح يكتب ما يكتب ويطرح ما يراه ويعالج أفكاره؛ يتألم ويرقص، يبكي ويضحك، يطير في الفضاءات الرحبة، ويهبط في دهاليز مظلمة كل ذلك تقلباً بين اللذة والكدر كلما تقلبت ريشة قلمه على صفحة الورق. حينها أعدك بأنك ستكتب مسرحاً رائعاً. فلا تبحث عن الفائدة وعن ماذا أستفيد، وهل سأنجح وأصبح نجماً لامعاً في فضاءات الكتاب العظام؟ وهل سأمتطي صهوة الطائرات محمولاً على أعناق الآخرين وأعبر الحدود نحو العالم الفسيح ليتزاحم الناس لالتقاط الصور التذكارية معي ومنحي الجوائز؟ فإذا خالجت نفسك هذه التساؤلات، فأنا أعدك أنك لن تكتب مشهداً واحداً يخرج من درج مكتبك، وإن خرج مات مع أول عمل على خشبة المسرح.

المسرح عشق وعشيق. لا يحب البيع والشراء، ولا يأبه بالمال ولا ينظر إلى شباك التذاكر، فإن عرضته في سوق النخاسة، أصبح عبداً لمن دفعوا الثمن! فلا يلتقي المسرح و التجارة والمال على الإطلاق. وبهذا نحدد قارئنا لكي لا يجهد نفسه في القراءة.

لننظر إلى كتاب المسرح العظام فقد كانوا للفقر أقرب منهم إلى الغنى، ولم يكتبوا لكي يغتنوا أو يشتهروا أو يتاجروا بأقلامهم وبآرائهم، ويجمعون المال. وإنما كتبوا لكي يفرغوا ما بجعبتهم من ألم ويصنعون عالماً زاخراً من الخيال، وتلك هي مبتغى طموحاتهم لأنهم يحصلون على اللذة والمتعة من العيش والتعايش مع هذا العالم المفترض، في غرفهم وفي خلوتهم، فيحصلون على التعويض عن ألمهم وما افتقدوه. حينها المسرح يعشق من عشقة، ويدرك بحذق عميق من يدلِّس عليه ومن يتملقه! .

يقول (خاثينتو بينابينتي 1866-1954) حصل على جائزة نوبل وهو رجل المسرح الأول في أسبانيا والحاصل على جائزة نوبل في المسرح: «إن حياة الممثلين أعجبتني جداً ، وإذا لم أصبح مؤلفاً لأصبحت ممثلاً كوميدياً، أو صاحب فرقة مسرحية. لقد أحببت المسرح من أجل المسرح نفسه، ولم أذهب إليه أبغي المال ولا التصفيق بل المتعة والتجول بين جنباته».

ولذلك، اكتب للمسرح لأنك تحبه، لأنك تكرع من كأس لذته وأنت تخرج من رأسك كل يوم وليداً جديداً، يملأ المنزل عليك بهجة ولذة. ثم يملأ الدنيا حباً وألماً ولذة وكدراً، حينها سيعطيك كل ما لم تسأل نفسك عنه وأنت تبادره وداً بود، وحباً بحب، وعشقاً بعشق. سيمنحك ما لا تمنحك إياه أي حرفة أخرى «المجد والخلود» وربما المال. فهذا هو شكسبير عشق المسرح، وهو عامل إسطبل للخيل - كما يقال - حينما يدخل النظارة إلى قاعة العرض، جاور المسرح فأحبه حتى عشقة، فأعطاه المسرح المجد والخلود، والمال أيضاً حتى ملأت قصوره أرجاء بريطانيا!. وهاهو (فريدريش دورينمات 1921-1990 (كتب المسرح وهو يعتقد أن كتابته لن تتعدى نافذة منزله وكان راضياً قانعاً بهذا؛ فامتلأت دور النشر العالمية بمؤلفاته حتى يومنا هذا، وحتى إن الدولة منتحه قصراً كبيراً وخدما لكي يتفرغ للكتابة المسرحية آنذاك؛ واليوم تتنازع بريطانيا وألمانيا على جنسيته!

فما هو السر وراء كأس الخلود هذا (المسرح)؟! وما الذي ذلل صوت هذا المهر الجامح لهؤلاء العباقرة؟ هل هي العبقرية والموهبة؟ أم هي الحرفية والصنعة؟ أم هما الاثنان معاً؟

(إن ظهور الاختراعات الحديثة فى العصر الحديث مثل اختراع أديسون للكهرباء، وماركونى للمذياع، ثم الإرسال التليفزيونى على يد فيلو كل ذلك فالسينما ثم الشبكة العنكبوتية مؤخراً؛ زاد من إلقاء الأعباء على كاهل الكاتب المسرحى

لعدة أشياء هامة. أولها تحطيم ذلك الحاجز الفراغي. وثانيهما: توسع العدسة المستفيضة المتقصية التي تتلمس أدق العواطف وأشدها إرهافاً وتكبيرها فوق الشاشة كلما بلغ تحليل النفس أو الشخصية مداه، حيث تعبر الصورة عن أدق قسمات الممثل. ثالث هذه الأمور هو :جمهور النظارة حيث اختلف من استجابة الجماعة إلى استجابة الفرد الواحد كما أن النظارة عبر الشاشة هم المسيطرون على الزمن على غير ذلك في المسرح، فالمسرح هو المسيطر على زمن المشاهدة) كما ذكر روجر بسفيلد.

إلا أننا نقول: إن المسرح ظل متفرداً بخاصيته التي لم ينافسه فيها أيٌّ من هذه المخترعات، وهي خاصية (هنا. والآن). آنية الحدث وطزاجته في الفكرة والمشاهدة. يقول المخرج المسرحي البولندي كريزيزوف زانوسي في كلمته التي ألقاها في المؤتمر الدولي للمسرح: «هناك العالم الحقيقي وهناك العالم الافتراضي وهو عالم مختلف. هناك فكرة الزمن أي ما يحدث (هنا والآن) وهذا نراه فقط في المسرح».

نعم هذه خاصية متفردة ينفرد بها المسرح، حضور متقن لا يخالطه غياب. ولذلك كان الحوار فيه هو سيد الموقف. ثم إن الكتابة المسرحية تمتاز بالتكثيف.

ومن هنا يتحتم على الكاتب المسرحي أن يكون أكثر قدرة على التخيل الذهني لكي لا تكون الشاشة هى مدرج النظارة الأخير. فكما يرى أحد النقاد حين يقول: لو كان شكسبير يحيا في عصرنا هذا لتأرجح من مقعده العبقري ذاك. بينما نقول نحن: لو كان شكسيراً موجوداً لتراجعت الشاشات إلى الخلف؛ لما يدونه عالمه الزاخر من اختراق وتحليل دقيق لشخوصه، ولمفردات عالمه. إنه يتقن التسرب الانفعالي إلى الوجدان، فنبكي ونضحك ونمكث ساعات على مقاعدنا دون ملل؛ فلا نشعر بتسرب الزمن من بين أصابعنا. وها نحن الآن نهرول إلى المسرح حين نسمع أن مسرحية لشكسبير في دار العرض، وبعضنا يحجز التذاكر ويذهب إلى «ستراتفورد أبون أفون» مسقط رأسه، للاستماع إلى عبقرية الشعر الملحمي ومشاهدة أعمال شكسبير على مسرحٍ «رويال شكسبير» في زمن نتَّهم فيه زوراً التقنيات الحديثة بأنها هي من أفسدت ذائقة الجمهور للمسرح.!

وقد يعتقد بعضنا أن الكاتب المسرحي حين ينسج خيوط عمله، إنما يصب فيها شيئاً من ذاته، وهذا يجانبه الصواب بطبيعة الحال، فالكاتب الحذق يجنب ذاته تماماً عن علمه المفترض؛ فيحيا هو كفرد بين عوالمه وشخوصه، بل ويكون هو كل

الشخصيات، وكل المشاهدين؛ على أن لا تمس ذاته أياً من هذا العالم، وكلما ابتعد كلما كان أكثر صدقاً ودقه. يقول ورد زورث عن سونيتات شكسبير: «إنه قد فتح فيها مغاليق قلبه»، ولا ينطبق هذا القول على مسرحيات شكسبير لأن لها حياة مستقلة عن حياة كاتبها، فهي لا تكشف عن قلبه وذهنه وإنما تكشف عن قدرته على التغلغل في أذهان وقلوب الآخرين ومن هنا نجد الفرق الواضح بين كتابة القصيدة وكتابة المسرحية، فالأولى بها قلب وذهن ووجدان الكاتب نفسه، أما الثانية فهي شخوص وعوالم قائمة بذاتها يستعير الكاتب منها إحساسه وانفعاله ووجدانه لحظة الكتابة فقط. كما أن الشاعر ينفعل بالحدث، بينما الكاتب المسرحي يفتعل الحدث، وهنا تكمن الصعوبة.

المسرحية رسالة: (مورال: moral) بمعنى (درس) مغزى، جوهر.

الرسالة المسرحية في تعريفها هي كأي وسيلة إعلامية . فالنص «هو رسالة من مرسل إلى متلق عبر قناة». (وبمنطوق آخر: (من يقول ماذا ولمن وبأي وسيلة؟) The moral of the story is to a lways be honest. أي: مغزى القصة هو أن تكون دائماً صادقاً).

والكاتب المسرحي هو المرسل إلى من؟ إلى جمهور القراء أو مشاهدي العرض على الخشبة. وبأي وسيله؟ وسيلة الكاتب في توصيل الرسالة إلى الجمهور أو القراء عبر قناة وهو إما الكتاب أو خشبة المسرح.

والرسالة التي يريد الكاتب إرسالها، قد لا تتعدى السطر الواحد يقدمها عبر وسيلة المحاكاة، وعبر عالم يخلقه لإثارة المتعة وعبر عالم يصنعه لإثارة المتعة في توتر دائم، يتخلله بعض الترويح.

وعلى سبيل المثال، رسالة سترندنبرج الكاتب السويدي في نصه ميس جوليا (1888) وهي: (أن بين رغبة السقوط عند السادة، ورغبة الصعود لدى الخدم تكمن الموبقات).

هذه هي مقولة نص بأكمله في محاكات تجمع السادة والخدم في ليلة من ليالي الصيف والتي كان السويديون يحتفلون فيها بعيد الحب. ومن هنا تأتي عملية اصطياد الفكرة فيما يسمى (ماذا لو؟) وقد أطلق عليها المنظرون (لو الإبداعية) فهي لو الساحرة! هي مفتاح اللعبة، فالمسرح والمسرحية هي لعب، ولعبة محمومة بالاتفاق الضمني: إن هذا العالم مفترض، وعليك أن تصدقه. وكلما برع الكاتب في التصوير كلما اقترب من الوجدان عبر الخيال المحلق

الحاضر وبدون قيود، في فضاءات رحبة تحلق. فالكاتب حين يحلق عالياً في سماء الإبداع لا يحلق إلا على أجنحة الخيال!

والقارئ أو المشاهد لا يقرأ أو يشاهد المسرحية، لمجرد التسلية والمرح والفكاهة والضحك، مثلما يفهمها أغلب العرب بالمعنى الشائع، وإنما للمشاركة في التجربة الفكرية والعاطفية لإنسان رزح تحت نير الشقاء، واستطاع أن يصب معاناته في قوالب من التعبير الفني. وإنا لنجد أيضاً فيما يُكتب من نثر، سمات من الشعر والشاعرية والحساسية والخيال ترتقى بها فوق مستوى الكتابة الدرامية العادية، وبطبيعة الحال لابد أن ترتقي الكتابة الدرامية بجميع عناصرها، بمنتهى الحسِّ والرُّقيِّ اللغوي والمعنوي، والصوري، وذلك فكلما رق الحس وصدق الكاتب تسلل العمل إلى عمق الوجدان ولمس شغاف القلوب.

وعملية اصطياد الفكرة، أو لحظة انبثاق الرؤية هي: تلك اللحظة الزمنية العابرة والتي لم تعد عابرة حين تتفتق الشرنقة. فالمبدع حينها يعمل على توقيف الزمن عند هذه اللحظة لصورة ما، ثم يقوم بتكبيرها إلى درجة عمل فني رائع، وكأنه أشبه بأداة التصوير «الكاميرا» حين تلتقط الصورة فيتوقف الزمن، إلا أن الكاتب المسرحي يقوم بتحريك هذه اللحظة كيفما تتحرك في مخيلته المبدعة ليخلق منها عملاً رائعاً حياً وحيوياً يتحرك وينطق ويتأزم ويتألم ويضحك، حياة رائعة و ممتعة من خيال المؤلف. وعلى سبيل المثال حينما شاهد الكاتب نجيب محفوظ (11 ديسمبر 1911 - 30 أغسطس 2006) ميرامار على شاطئ الإسكندرية، فالتقطت عينه تلك الصورة مؤثرة فيه بالغ الأثر. انطبعت الصورة وتوقف الزمن (ميرامار) ذلك البنسيون في مدينة الإسكندرية وما يعج به من الشخصيات والأحداث. جاءته الفكرة ثم مكثت خمسين سنة تعتمل في اللاوعي تتفاعل وتعتمل ثم خرجت في عمل رائع في روايته «ميرامار». مهارة فائقة من الحس والملاحظة تجعل العقل والعين أداتين جاهزتين للالتقاط والتسجيل الفوري.

ولنحلق مع الخيال الذي مفتاحه (ماذا لو؟) وقد أطلق عليها «لو الإبداعية». ومن تجربتي على سبيل المثال (ماذا لو كان هناك عازفٌ بيد واحدة؟): وتأتي الفكرة كالآتي: فقد أحد الجنود ذراعه في معركة، وقد غنم دبابة هرب منها قائدها، وعاد الجندي بذراع مبتورة ودبابة غنيمة، وهو يحمل على كتفه قائده المصاب.. ثم توضع الدبابة في مطعم رسمي، ويترك الجندي كل شيء ويعمل عازف بيانو بيد واحدة

حتى ملأت شهرته الأرض، ولكنه لا يجد إلا ما يقذفه الزبائن من بقشيش، ويرفض يرفض بيع الدبابة لقائدها الذي أتى بعد معاهدة سلام، يرفض دو، فيقتل متعلقاً على ماسورة الدبابة! هذه فكرة مسرحية (اغتيال المواطن دو). ثم نمضي فيما يسمى تطور الفعل وتطور الشخصيات. فحياكة الشخصيات بكل دوافعها وبكل رغباتها ونوازعها وتكوين أبعادها، هي لب القضية بطبيعة الحال؛ إذ إنه يجب على الكاتب أن يدع الرسالة جانبا، والفكرة أيضاً، حينما ينطلق في سياق العمل فلا يدعها تسيطر عليه فتفسد خياله وتدفقة. يقول بينابينتي: «إن العمل المسرحي له نقاط انطلاق مختلفة عند كتابته؛ فأحياناً يدرك المؤلف فكرة ويبحث عن الشخصيات التي تستطيع أن ترمز إليها جيداً، نظراً لطبيعتها الخاصة التي تنطوي عليها، وأحياناً تكون نقطة الإنطلاق شخصية كالبخيل الطموح على سبيل المثال وتارة أخرى تكون نقطة الانطلاق طبقة اجتماعية معينة أو فترة تاريخية... فإذا كانت الفكرة هي المحور الرئيسي أو نقطة الانطلاق للعمل المسرحي كان جل الاهتمام ينصب على الشخصيات التي تستطيع تقديم الفكرة».

عن طريق هذه المهارة يتم توصيل رسالة - يمكن كتابتها في سطر واحد كما أسلفنا - من خلال عالم يتحرك إلى المتلقي يحرص الكاتب على توصيلها فيجعل كل ما يتحرك أمامه يخدم هذه الرسالة، ويصب في مجراها، ولا ينفصل المبدع عن تلك الحياة التي يحيكها يقول «جون هوارد لاسون».

«إن نشاطه الخلاق نشاط شخصي واجتماعي معاً، وتصويره للعالم الذي حوله امتدادٌ لحياته هو نفسه لأنه يبرز معانى وقيما ومطامح اجتماعية تطرق وتشكل بعد صهرها فى نيران التجربة الحية».

فلا يكتب الكاتب هذه الأبعاد الخارجية والداخلية اعتباطاً أو بمحض الصدفة، وإنما يكتبها لتساعد على تطور فعل المسرحية ولهذا فالكاتب وهو يكتب شخصياته يُكوِّن هناك إحساساً موازياً بتطور الفعل وآليات تطوره.

ومن هنا تكون خبرة الكاتب ومخزونه الثقافي هي محبرته التي يغمس فيها ريشته. فقد يتساءل الكاتب قائلاً: ومن أين لي بهذا العالم الذي أجعله يصول ويجول ويتألم ويضحك، صورة تتلاحق، في إيقاع سريع إلا أنها نابضة بالحياة؟ سؤال قد يحبط المبتدئين ويفقدهم الأمل. إلا أن الكاتب حينما يبدأ في الكتابة تبدأ الأحداث تتدفق بين أصابعة وتندفع كاندفاع المياة

من صنبور ضيق ، لأنه سيستدعي عوالم قد انصرفت ونسيها تماماً، لكنها الآن تتشكل في أطر أخرى ومختلفة!. إلا أن السطور الأولى أو البدايات عموماً تظل عصية ثم لا تلبث أن تنساب كخيوط حريرية لا تقاوم مغزلاً.

وصورة العمل الفني قد تتغير بتغيير صور المجتمع والثقافات. فالكاتب المسرحي يجد صعوبة بالغة أكثر من أى كاتب من كتاب الأصناف الأخرى، ذلك لأنه مقيد بخشبة المسرح، ولكن أدواته في نقل رسالته التي يطمح في توصيلها هي تلك الصورة المتحركة الحية أمام النظارة والمزخرفة بكل الوان الزينة مثل اللون والصوت والشكل والتركيب أو البناء والنسيج. إذاً فالصعوبة هنا في أنه كيف تستحضر العالم على خشبة المسرح، يأتي لك طوعاً وبدون تكلف؟وهذا على عكس الرواية والقصة، والسيناريو، لأنك فيها تذهب إلى العالم وهو ولا يأتي إليك. وبهذا تكمن عظمة المسرح وشموخه وكبرياؤه فلا يمتلك صهوته ويقبض لجامه إلا من أحسن مراسه وأحبه، بالتعلم والممارسة وصقل الجوهره (الموهبة).

يقول لايوس أجري: «لقد ابتعدت أصول الصنعة المسرحية عن حدود الغموض المستور إلى حدود الإجراء العملي».

وهذا يعنى أن هناك أعمالاً فنية مثل الفن التشكيلي أو الموسيقى وهي فنون قد يراها النقاد تعرقل عملية الإرسال، أما المسرح فهو فن مباشر وحي وناطق وتلك هي الميزة الكبرى بوصفه واحداً من أحب الفنون إلى نفوس الجماهير بالتعلم.

كما أن قوله: إن فن كتابة المسرح لم تعد تلك الآلة السحرية الغامضة، وإنما أصبح فن الكتابة علماً من العلوم، بمعنى أن هناك قواعد وقوانين تحكم الكتابة، وهي مطروحة وعلنية. كما أن الإبداع المسرحي في عصرنا هذا وهذا من تجربتي في الدراسة والكتابة، أنها الكاتب وهو في حالته الكتابية أشبة برجل المعمل الكيميائي، إذ يحدد عناصر يجب أن تتفاعل، لتعطي نتيجة مؤثرة في نفسية المتلقي فيجعله يتقلب بين اللذة والكدر والدهشة والترقب والإنبهار.

ولكل عامل وظيفة، فما هي وظيفة الكاتب إذاً؟

إنه ذلك الكائن المحمل بالهموم والأفكار والرسائل وإيقاظ الوعي الجمعي. يحمل على عاتقه مهمة التوصيل في دأب دائم وتعب ومعاناة، لأناس يجلسون على الكراسي في ضوء خافت ومناخ ملون بكل الوان الزينة من الموسيقى والحوار والضحك إن لزم الأمر، وفي مناخ تسوده

المتعة السمعية والبصرية والوجدانية. أنه أشبه برجل البريد الذي يجول على قدميه طيلة اليوم ليوصل الرسائل لأناس مسترخين في مقاعدهم، ليس عليهم سوى القرآءة الواعية.! فكل ما يخطه ويرسمه الكاتب على الورق هي لغة تحمل العدد من المستويات في التلقي شأنه شأن أي كاتب آخر بالإضافة إلى ما تحمله الإرشادت بين قوسين من مدلولات حسب سياق النص المسرحي.

يقول «ماكسويل أندرسون»: «إن الأشياء التي على الفنان أن ينقلها ويفصح عنها لا يمكن الإفصاح عنها إلا برموز فنية فحسب».

على أن ما يكتبه هؤلاء هو ما يجلو لنا هذا الفن ويضفي عليه فيضاً كبيراً من الضوء، إن كل ما يكتبه الكاتب المسرحي من علامات وتوصيف مناظر ولغة وكل ما يتضمنه نصه المسرحي يحمل لنا عالماً من الدلالات والرموز التي يجب علينا فهمها، لأنه وهو يكتبها يعلم ماذا يفعل وماذا يكتب وماذا يقصد، ولذلك فإنه يتوجب علينا إيجاد تلك الصفة الحيوية بيننا وبين الكاتب أو النص، هذا التغاير الحيوي هو ما يخلع على النص المسرحي بهجة ومتعة وحيوية.

ولكن هذه الوظيفة لابد أن تظل مستترة بعيدة عن أعين النظارة حتى ينتهي العمل، لسببين هامين. السبب الأول هو: أن المشاهد أو القارئ لو فقه غايته أعرض عن تكملة العمل. وثانيهما: أنه قد ينصرف الجمهور عن المتعة التي يحصل عليها من خلال كل مفردات المسرحية ، فالرسالة المنبرية ليس لها مكان بين جمهور المسرح، فالإنسان بطبعه عنيدٌ متمردٌ يكره الوصاية والولاية والتوجيه، وبالتالي يمقت الخطاب المباشر والرسالة المباشرة في المسرح. فالكاتب يجب أن يستتر خلف المتعة، ويتوارى خلفها لأن المتعة والتي أطلق عليها الفلاسفة (اللذة) سواء كان العمل تراجيديا أم كوميديا، إنما هو يحصل عليها من خلال الاسترخاء واستدرار الخيال وجماليات الصورة. فالمشاهد قد أتى وتنازل عن كثير من مغريات الحياة وتكبد الطريق وقد يدفع مالاً، لكي يحصل على المتعة، وليس من أجل تلقي دروس وعظات وآراء يختلف ويتفق معها، ولكنها جميعها رسالة تحقن تحت الجلد.

وهذه الحياة النابضة في ثنيات النص المسرحي لا تأتي الا عن طريق علاقة حميمية بين الكاتب وفكرته، علاقة مليئة بالحب والمودة والتعايش الصادق والإخلاص بين الفنان أو الكاتب وفكرته وتصوره من خلال

رموز فنية والحوار والفعل هما الرمزان اللذان يستعملهما الكاتب المسرحي في دائرة اختصاصه. والعمل الفني أو النص المسرحي هو إبداع فردي فإذا ما اتفق اثنان على كتابة قصة ما فإن كلاً منهما سينتجها بلونه ويدمغها ببصمته هو دون غيره.

يقول «أندرسون»: (إن وظيفة الكاتب توضيح نظرته إلى العالم بسلسلة من الكتابات التصويرية التي تحمل المعاني إلى ما وراء الخطاب المباشر). وذلك يعني أن الكاتب يعطي كل عنصر حقه يشبعه وينحته ويغزله بخيوط حريرية فكما يقال: (إن الكتاب ديدان قز والمطابع مغازل، فاحذر أن تتعقد في يديك الخيوط الحريرية).

وذلك عبر تشغيل الكاتب كل حواسه لحظة الكتابة؛ فيسمع، ويرى، ويشم، ويلمس، ويتذوق! كل ذلك في آن واحد!.

وقد وصف النقاد الكتاب المسرحيين بأنهم أشبه بالموصل الكهربي إذ يقومون بتوصيل الفكرة من خلال إبداعاتهم المتخيلة إلى الجمهور. فيقول إلمر رايس:

(العمل الفني هو مجرد محاولة الكاتب تصوير الحقيقة باستعمال الرموز وهو ينجح تماماً بالدرجة التي يستطيع اختياره وترتيبة لرموزه أن يجعل المعنى الذي يقصده شيئاً واضحاً مفهوماً).

ولا تقتصر المحاولة على تصوير الحقيقة فحسب وإنما أيضاً تطويع الخيال واستثماره استثماراً منطلقاً بدون قيود سوى خط ضيئل للغاية من الرقابة والتحكم. ثم يقول رايس: «إن سيطرة الكاتب على مادته هي التي تجعل منه فناناً وإذا بحثنا في قيمة أى عمل فني فإنه لابد أن يتصف هذا العمل بالحيوية والفيض الحسي الذي يصل بدوره للفيض المعنوي، ولكنه لا يتأتى ذلك سوى باتصال حي ومتدفق مع المتلقي ويقول «جون جولورذى»:

(إن جوهر الفن يكمن في قوة الاتصال بين قلب وقلب -أجل ولكن بما أن أحداً لا يمكن أن يقول للطبيعة الإنسانية: «كوني وفقاً لهذا المثال أو ذاك» أو أن يقول لتموجات الفهم الإنساني: «إلى هذا الحد وليس أبعد منه» ويعلق إلمر رايس، على ذلك بقوله: (كذلك لا يستطيع أحد أن يقول مثل تلك الأقوال للفن).

إن الكتابة المسرحية ليست بالأمر اليسير مثلما يظن بعضهم إنه قادر على خلق شخصيات تملأ الفراغ المسرحي يثرثرون حواراتهم ويرقصون ويغنون تحت ألوان زاهية من الإضاءة وهم لا يفعلون إن ذلك سيسبب لهم كماً كبيراً من العناء والألم جراء إحساسهم بالفشل من أول ليلة

عرض مسرحي وعن «بيسفيلد»: (الكتابة المسرحية تحتاج إلى ساعات طويلة من الوحدة التي ينفقها الكاتب في عمل متواصل كمضغ الزلط).

إنه عمل ليس في الدنيا كلها عمل جهنمي أجلب منه للشقاء والغم في نظر بعض الكتاب يقول «روجر بسفيلد»: «لقد وجد موس هارت نفسه يعمل عملاً بالغاً الصعوبة والسعر حتى إنه رجع إلى التاريخ يستقي منه ويستخلص منه العبر مقارناً الكتابة بالأعمال التي كانت تقوم بها محاكم التفتيش الأسبانية، بل أفتك ضرراً وخطراً من أحلك الساعات التي مرت بها الأنسانية خلال الحرب العالمية الأولى». إن العلم يحدثنا فيقول إن في أشد التجارب التي تكابدها الإنسانية إيلاما وأجلبها وجيعة تجربة الولادة وقد أرسل الكاتب المسرحي «نشانج بوللوك» تشبيهاً أدبياً حين قال:

(إن صيرورة الإنسان مؤلفاً لا تختلف كثيراً عن صيرورته أماً. فلابد أن يكون هناك حمل أو فترة للحمل، ثم المخاض، وآلام يجلبها المخاض، ثم وضع في ختام ذلك كله وكل مؤلف قد لاحظ ولابد تشابه هذه الأعراض في كلتا هاتين العمليتين).

فمن تجربتي الشخصية: أنها تعتريني فترة قد تصل إلى أشهر، شعوراً بالتوتر، بالقلق والعصبية في بعض الأحيان؛ وكنت لا أعلم كنه هذا الشعور، ولا أعلم مصدره، ولا أعلم أن هذه الفترة ستؤول وتتفتق عن نص مسرحي. ولكن مع التجربة أصبحت أعرف أن بعد الهدأة والاسترخاء سيولد عملٌ جديدٌ! إنها حالة أشبه بالأشهر الأولى للحمل! ولكنني لا أعاني إطلاقاً لحظة الإبداع، وإنما أحصل على قدر كبير من المتعة الصادقة أثناء كتابة اللذة أو الكدر على حد سواء.

ويقول سومرست موم محذراً الذين كانوا يمتدحونه ممن حاولوا أن يصبحوا كتاباً: (إن لكل تلك الملايين من الناس الحق كل الحق في أن يصبحوا كتاباً مؤلفين فالكتابة عمل لطيف مسل وثمرته يمكن أن تكون عظيمة مجزية مخطئون بالطبع حينما يظنون أن الكتابة عمل خيالى انطلاقى مجنح بل عليهم ألا ينسوا أبداً أنه عمل يجشم صاحبه ما لا يطيق).

وإنني من خلال تجربتى أوافق هذا الرأي وتلك الأراء السابقة فيما تسببه الكتابة من عناء؛ ولكنني أضيف المتعة الزائدة على الحد حين تتدفق القريحة، وحين تتفتق الشرنقة، وحين معايشة الشخصيات ورؤيتها تتحرك أمامي على الورق وتعقبها تلك المتعة العظيمة حين اكتمال النص وخروجه إلى النور عملاً

رائعاً يحمل فكراً متدفقاً وليس مجرد شخوص تتحرك. ثم إن موقفي كمؤلفة مع تلك الشخصية فأقف الى جوارها وحيناً آخر أقف ضد شخصية أخرى فأناهضها بصدق، يخلق جواً من المتعة التي تصل إلى حد النشوة، وتلك المتعة التي تنتقل بدورها إلى المتلقي. فالمتعة هنا إن كان الكاتب صادقاً مخلصاً تنتقل بالعدوى إلى المتلقي وكأن القلم يحمل فيروسات معدية، لكنها فيروسات رائعة ومبهجة. يقول بينابينتي: «كانت هوايتي الوحيدة تتلخص في حبي من أجل أشخاص كثيرين، وأن أعاني من أجل الجميع، وأعيش حياة الكثيرين منهم لكي أسري عن نفسي،.. لقد كنت أحلق في عالم آخر. كنت أتجول بين الأموات فقط أملاً في إيجاد الروح الإنسانية».

وهذا هو مكمن المتعة التي سوف تنتقل بدورها للمتلقي.!

من تجربتي الحقيقية في الكتابة المسرحية، أنه كلما اقترب الكاتب بعمله من الفطرية والبدائية كلما كان أقرب للوجدان والحس الإنساني، فبينما كانت هناك حضارات غابرة من الفطرية والبدائية، إلا أنها لاتزال تحيا بيننا في الوقت الآني، فالقيمة الحقيقية لهذه الإفرازت الإبداعية أنها تتسرب إلى داخل وجدان المتلقي، فهي ليست عديمة الصلة بالحضارة الآنية بل إنها تملك شيئاً سحرياً غامضاً يدفعنا إلى تأملها و هو ما نشعر به إزاء بعض الفنون الفطرية للأقوام البدائية وكلما كان الفنان أكثر صدقاً وإخلاصاً على نبذ المحاولات الزائفة التقليديه والأساليب البالية في التعبير فيصبح أكثر قرباً وأكثر وعياً في التعبير وهو أشبه بالارتجال! وبما أن الفن المسرحي هو فن التشكيل في الفراغ وأضحى فناً تشكيلياً فإن هربرت ريد في كتابه معنى الفن يقول: (أستشعر الشكل في العمق. حدود المستويات المهيمنة بوضوح. تخيل الأشكال كما لو أنها تتجه إليك كل شيء حي ينبثق من المركز يتسع من الداخل نحو الخارج، في الرسم لاحظ البروز لا الخطوط الخارجية. البروز هو الذي يقرر التضاريس، الشيء الأساسي هو أن تتأثر، أن تحب أن تأمل، أن ترتعش، أن تحيا، كن بشراً قبل أن تكون فناناً) وبالتالي فالكتابة للمسرح ترتكز في كنهها على الإحساس الشفيف الرائق العذب النابع من الوجدان فإن «هربردت ريد» يسوق لنا هذه النصائح، فتحدد طبيعة التعامل مع العمل الفني بوجوب احتوائه على ما يثير الأحاسيس المختلفة وهو ما عبر عنه الارتساميون بما قدموا من أعمال فنية وبذلك الأسلوب الذي يعطي عناصر جديدة يقبلها العقل والمنطق

فلقد أظهرت الأبحاث التجريبية المفصلة أن جميع العناصر الارتسامية سهلة التوافق مع العالم الخارجي، إنها تصبح من وجهة المشاهد جزءاً من ذلك العالم، إن وجدت نقاط اتصال بينها وبينه.

وفي موقع آخر يقول: (إن عملية التخيل، إنما هي وعملية الإدراك شيء واحد والفارق الرئيس هو أنه يدخل في عملية التخيل نسبة من العوامل المنبعثة أكبر نسبياً بيد أنه من المهم أن تتذكر أنه حتى هذه العوامل المنبعثة لم تبرح صوراً بالمعنى الدقيق للكلمة حيث يحتفظ بمصطلح الصور كأنما تقف في الذاكرة والمخيلة).

إنني أعشق عالم الأسطورة، وأستلهم الفنون البدائية، وأعتمد على الفطرية. فبعد أن أنتجت ما يزيد على سبعاً وخمسين مسرحية – كللت بالمركز الأول في المسابقة الدولية من الهيئة العالمية للمسرح (ITI) – أمعنت النظر فيها، وجدت رابطاً واضحاً يجمعها، وهو (الواقعية السحرية) ففي أغلب الأحيان أصنع الأسطورة في كتاباتي إذا لم أجدها، كما في مسرحية (سر الطلسم) و(أم الفاس) و(المجنحات) و(التميمة) وغيرها.

إن المسرح لم يجد حيويته وتطوره إلا من كسر القواعد، والتمرد على القيود، ولكن لا يكسرها إلا من عرفها، فالعالم لا يدخل في تجربة معملية إلا بعد أن أَصبح عالِماً، خبيراً بكل شيء ثابتاً أو متغيراً حين إجراء التجربة.

اكتبوا مسرحاً يليق بحضارتكم، ولكن على أسس علمية ومنهجية، وبدون استسهال. وفي آخر كل ذلك وفي لحظة الانطلاقات الإبداعية، فلا شيء يقيد أو يقولب، أو يؤطر الكاتب ولكنني أقول له ومن تجربتي الإبداعية : امض على مسؤوليتك.

توظيف الحكاية في النص المسرحي السعودي

قراءة في التجربة الكتابية الشخصية

سامي الجمعان

(السعودية)

مفتتح:

هي شهادة تترسم طريق القراءة والمقاربة، أسعى من خلالها إلى التحرر - قدر الإمكان - من سلطة الذات الناقدة التي تسكنني، طامحاً إلى تحقيق طابع التلقائية والبساطة، تاركاً للناقد الآخر مساحة يمكنه اللعب فيها، على اشتراط أن يفسح لي بدوره مساحتي ككاتب، وفرصتي للبوح، شهادة تعلق باسمي، وأتحمّل مسؤولياتها كاملة، والمعروف أن الشهادة كثيراً ما تقترب من فن السيرة الذاتية حين يعلو فيها صوت الذات، وتتعرى أقنعة الخاص أمام الجميع.

أستهل هذا البوح بعد أن حط العام (1398هـ - 1987م) رحاله، فمنه تحديداً تجرأت على النص المسرحي واقتحمت عوالمه، واعترف بكامل ما أمتلكه من شجاعة، بأن هذا العام أيضا شهد جريمة أشبه ما تكون بجريمة اغتيال للنص المسرحي، بتقدمي إليه مع جهل بأدوات كتابة النص المسرحي وفنياته وتقنياته، وبتفاصيل جنسه الأدبي.

في التجربة الأولى – وكعادتها – اختلط الحابل بالنابل، في نص كان يطمح أن يكون نصاً مسرحياً، فخرج مثقلاً بنبرة خطابية مباشرة، وخلط كثيراً بناء الشخصيات وأبعادها، وسطّح حواره.

ولأن البدايات في غالبها الأعم هكذا تكون دائماً، فاسمحوا لي أن أعذر تجربتي الأولى وأن أتجاوز شطحاتها وبدايتها الكسيحة المخجلة، هي على ما أتذكره نص لا يتجاوز الثمان صفحات، أسميته الفقير، وأفاجئكم بأن هذا النص مايزال حتى اللحظة صامداً في أدراج أرشيفي، ربما ينتظر شفقتي بأن أنظر إليه وقد تبدل وعيي بفن المسرح، وبجنسه، وأحسب أن أدواتي ككاتب قد تطورت بحكم الخبرة والتجربة، ولكن ليعذرني هذا النص رغم أهميته التاريخية في سجل سيرتي الذاتية.

هكذا دائماً تبدأ الموهبة وهكذا تتشكل، وهكذا كانت موهبتي الغضة التي لفّتها المسرح بفنه الساحر فبعثر جهودها في كل اتجاهاته ، أمثل ، أخرج ، أطمح للكتابة، وأحسب أن بداياتنا جميعا تنطوي على الخلط ذاته حيث لم تكن بعد الرؤية قد تكشفت أمامنا، ولم نع ذواتنا أو مجالها الأنسب، فننطلق في هذا التخبط والتعددية اللاواعية وصولاً إلى الخصوصية الواعية بعد حين.

مر الزمن وتراكمت الخبرات فوجدتني أستجيب مرغماً لنداء الكاتب في داخلي وبلغ إخلاصي للكتابة أن ارتكبت جرماً في حق المواهب الأخرى فسجنت سامي الممثل وتجاهلت سامي المخرج في داخلي بعد أكثر من عشرين سنة دون أن أعلم السر حتى اللحظة. فهل أغراني النص حدّ الهوس؟ أم اقتربت منه مفتشا عن ذات طامحة بين أساطيره وأحافيره وألغازه، غيّر عابئ البتة بما طرحته خلف ظهري من مواهب أخرى لم أتعاط معها في البدايات بفتور بل حققت من خلالها جوائز مبكرة مازالت معلقة هناك في ذاكرة المسرح السعودي تمثيلاً وإخراجاً.

ساحة باتساع المدى ورغبة وثّابة للنزال ولا سواي والنص المسرحي وطبول المعركة تُقرع بانتظار تجربة كتابية ثانية ونص آخر.

ولد النص الثاني، ولد بالتحديد عام (1401) هجرية تحت عنوان: (العودة)، فهل كانت العودة رمزاً لعودتي بعد خيبة نص الأول وبدائيته، لا أدري؟

ما أتذكره – بحق – أنني حملت أوراق المسرحية المسماة: (العودة)، وسرت باتجاه أمل بتنفيذه على خشبة المسرح، أسير باتجاه أحد المسؤولين وفي طريقي تتقافز الآمال والطموحات العريضة، وتدفعني أسماء

الكتّاب المسرحيين العظماء: (اسخيليوس)، (سوفوكليس)، (شكسبير)، (دريدان)، (كورني). وعظماء العرب أيضاً: (توفيق الحكيم)، (ألفريد فرج)، (سعدالله ونوس)... وآخرين، وانتهى طريقي لأجد وليدي الثاني على خشبة المسرح مجسداً بفضل من الله ثم بجهود أناس أشهد لهم بالفضل حيث أخذوا بيدي الكاتبة الغضة الصغيرة.

هنا... وبعد نص (العودة) وجدت بداخلي ذاتا كاتبة تعرّت أمام النص المسرحي بكل تفاصيلها، وأعلنت تحديها له فجاذبته الصراع والنزال والصدام، اندفعت غير مدرك لحظتها أن النص المسرحي معركة مصيرية تتطلب أن أُعدَّ نفسي لها وعياً وثقافةً وإدراكاً.

صدمتني جسارة النص المسرحي وجبروته فتراجعت في ساحة المعركة تراجعاً أحسبه تكتيكياً، فطلبت هدنة معه كي أنظم صفوفي، وأرتب أوراقي وأجدد مفاهيمي، فالكتابة وإن كانت لعبة فهي لعبة الموت ومعركة المصير، فإما أن تعبر سراطها واثقاً وإما أن تهوي حتى لا يراك أحد فتُنسى هناك عند آخر نص كتبته.

قرأت وفتشت وتدربت وقارنت بين تجربة هذا ومنجز ذاك ساعدني على هذا تخصصي الجامعي الذي اخترت أن يكون في الأدب العربي ولا غير، وميزة هذا التخصص أنه يجعل من النص الأدبي مجالا لاشتغالي العلمي، وفق منهجية موضوعية تلامس النص ملامسة واعية، وهو ما مزج الحماس الشخصي والاستعداد الذاتي بالتخصص الدراسي الدقيق.

أحال الامتزاج معركة النص معي والتي ما أزال على تخومها حتى اللحظة معركة لذيذة ممتعة سائغة، فما ألذ وما أجمل أن تخوض معركة وأنت بكامل أناقتك!.

نعم – أيها الأحبة – الأناقة هي ما كنت حريصاً على الظفر والفوز به، وأعني هنا الأناقة بالمفهوم المجازي بمعنى أن لا يكون الكاتب جاهلا بمعركة صاخبة كمعركة الكتابة للمسرح، فالأناقة هنا ضد الجهل التي لن تكتمل أركانها إلا بقراءة مستفيضة، وبتأمل ومتابعة وكد، وباطلاع ومثابرة وسعي، وهو ما حاولت أن استوفيه في شخصي حرصاً على اكتساب الأناقة اللازمة لمنازلة النص. ومزاولة الكتابة بمفهومها الواعي.

في فورة هذا البحث والتقصي والمجالدة حدثت المفاجأة ووقعت الدهشة!!

والمفاجأة ليست أكثر من (الحكاية) وليس أكثر من دهشة (القص) وليس أبعد

من كتب تربينا عليها: ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، البخلاء، السير الشعبية، الجميلة والوحش، الأميرة والعفريت، سندريلا، ليلى والذئب، فضلاً عن حكايات أمي الغالية: (يا سرور ما في البيت نور إلا بك يا سرور)، وسلسلة لا تنتهي من الحكايات التي عجنتنا وصنعتنا وشكلت واحداً من أنساقنا الثقافية، وجدت هذه الحكايات مجتمعة تعترض طريقي كلما اقتفيت أثر النص المسرحي، وكلما ذهبت باتجاه مغامرة اكتشافة.

وفي خضم بحثي عن أسرار النص المسرحي لفتني سر الحكايا فيه وقدرتها العجيبة على التغلغل في ثناياه والتعاضد مع عناصره الأخرى حد التشابك والاندماج قرأت نصوصا لا حصر لها استلهمت الحكاية بشتى صنوفها(شعبية، خرافية، سيرية،... إلخ) .؟

أشهد أن (الحكاية) في هذه النصوص أخذتني إلى عوالم التناصات والاقتباسات وتداخل الأجناس الأدبية وتعالقها، أفهمتني أن النص الأدبي مدىً لا سياج له، بل إن جماليات النص المسرحي تكمن في قدرته على قبول مختلف الأجناس الإبداعية الأخرى، ومرونته في ابتلاعها في أفقه الشاسع، وهي رخصة يمنحها النص المسرحي للكتاب كي يتعلموا منها آلية قبول الرأي والرأي الآخر، وإمكانية أن يكون منتجك الإبداعي مزيجاً من خبراتك وخبرات الآخرين.

لا أخفيكم أن هذه أن هذه المعلومة أسستني وأضافت لرصيدي الكتابي وأنني عزفت على أوتارها في غالب نصوصي المسرحية، بل هي سري الذي ارتضيت أن أبوح به للمرة الأولى، وأرفده بسر آخر هو أنني أفهم الكتابة بالمفهوم نفسه الذي سكه (ميشيل فوكو) حين اعتبر الكتابة لعبة بداية ووسط ونهاية، أو على حد رأي (ميخائيل سموليا نيتيسكي) القائل: «إن العلاقة الجدلية بين المسرح والأدب عبارة عن لعبة فنية مشحونة بالتغيير والتبديل»(1).

خلال التوقف الأجباري الذي فرضته على قلمي، أزعم أنني استطعت الاقتراب من مفهوم التوظيف أو الاستحضار أو الاستلهام بأخذ عناصر من خارج النص المسرحي ودمجها فيه، كالحكاية مثلاً، ولكن أعترف أنه كلما ازداد اقترابي من التوظيف، ازدادت رهبتي من النص المسرحي، ولا غرابة في ذلك كوني أدركت حينها مسؤولية الكاتب تجاه ما يوظفه، فهو إعادة صياغة جديدة تتطلب بعد فكرياً وموقفاً من الحياة.

داهمتني الحكاية من حيث لا أدري وهتكت عزلتي وأعادتني للنص، كلما قرأت حكاية تقافزت بين عيني طاقاتها الدرامية وإمكانية ان تكون نصاً مسرحياً.

وأشهد مرة أخرى بأنني لم أضعف كضعفي أمام حكاية قرأتها في أحد الكتب، هي حكاية مجموعة أصدقاء اقتتلوا فيما بينهم من أجل حفنة دنانير وجدوها صدفة في طريقهم وهم يعبرون أحد الصحاري فماتوا جميعا ليتركوا الكنز المشؤوم وحيدا تنهشه رياح الصحراء والموت والضياع.

حكاية مثيرة ومستفزة وظفتها في نص مسرحية بعنوان (المقبرة) هي رابع مسرحياتي تقريباً، المقبرة وما أدراك ما المقبرة، هي الثيمة التي لازمت نصوصي المسرحية حد الالتصاق، المقبرة والموت سمة سائدة طالما انتظرت بل تمنيت من أحد نقادنا أن يبعثها في مقاربة نقدية ليكشف لنا عن خطاب الموت ودلالاته في تجربة المسرح السعودي، بالطبع مازال انتظاري قائما إلى أن يلتفت نقادنا الأفاضل للمسرح السعودي ويعترفوا بوجوده.

(المقبرة) أو (نهاية المباراة) كما أسميتها لاحقا تخريجة لحكاية المتنازعين على الكنز حد الموت، إلا أنني أعملت فيها معاول الكاتب الموظف لا الناقل، المعمق لا الناسخ، فكان أن شهدت تلك الحكاية البسيطة التغييرات التالية على النحو الذي ظهرت عليه في نص المقبرة، ومن هذه التعديلات:

أولاً: مستوى الفضاء الحكائي:

استبدلت الصحراء وهي فضاء الحكاية بالمقبرة لتكون فضاء الحدث المسرحي وكلنا يدرك أن ثمة خصوصية للمقبرة وإيحاءات ورموز، وهو ما خلق حالة التوتر المنتظرة لمسرحية تجري أحداثها بين الأموات وتحت جنح ظلام تحفه الأشباح والجن كما يقولون في الخرافات بأن المقابر خير مكان لسكن الجن.

ثانياً: مستوى الشخصيات:

أبدلت الثلاثة أصدقاء بخمسة أخوة مع أحداث الفروقات اللازمة في الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية، فضلا إضافة شخوص آخرين كشخصية (المجنون) صديق المقبرة الذي كان صوت العقل ودالاً عليه.

ثالثاً: مستوى الحدث:

وهو أبرز التغييرات في رأيي المتواضع حيث جعلت القبر الذي حفره الإخوة الخمسة لدفن والدهم المتوفى فيه هو مصدر شقائهم، على اعتبار أنهم أثناء حفرهم وجدوا الكنز فيه .

وددت أن افترض للمتلقي:

- كيف يكون القبر الذي يحتضن الموتى مصدرا لشقاء الأحياء حين يحوي كنزاً كالذي عثر عليه الإخوة.
- كيف يمكن أن يكون الإنسان جشعا حد العمى، وتافها حد إقدامه على قتل أخيه.

لقد شكل نص مسرحية القبو منطلقا لتجربتي باتجاه الحكاية وتوظيفها، فبدأت من جديد أبحث عن حكاية مستفزة تفتح أفق الدلالات بلا حد ولا قيد، وكانت القبو أو حكاية ذلك الكاتب الشهير الذي فر هاربا من المجتمع والناس مقرراً العزلة والعيش في قبوه وحيدا. ومن محاسن الصدف أنني قرأت حكاية جندي يدعى (هيرو أونودا) وحكايته تتلخص في كونه ظل في الأدغال ممسكاً ببندقيته ممتثلاً لأمر قائده العسكري لأكثر من تسع وعشرين عاماً دون أن يبارح الغابة التي أمره قائده بالتمركز فيها أثناء الحرب التي قد توقفت نهائياً.

شدتني كثيراً هذه الحالة المتناقضة من العزلة، العزلة الجبرية والعزلة الاختيارية، وقد اتخذتها معيناً لمسرحية أسميتها (القبو) ونقلت أجواءها إلى الحرب بدوي قصفها الذي لا يتوقف أبداً، ليكون القبو ملجأً قسرياً يلج إليه الناس على اختلاف ثقافاتهم وأجناسهم واهتماماتهم بعد أن تدوي صفارة الإنـذار، وكانت الصدفة أن ولج إلى القبو لحظة القصف أفراد عدة ليكشفوا الحقيقة المرة لكاتب شهير افتقدوه طويلا وكانت المرارة أن وجدوه يائساً بائساً محبطا هاربا من الحياة ومنزويا عن الناس لكرهه للحرب فاختار أن يقضي بقية عمره في قبو نتن.

إذن النص الأول مقبرة والثاني قبو فما الفرق بين القبو وبين المقبرة في هذين النصين؟.. ألا يجمعها ثيم واحد هو العزلة والوحدة والظلام لتكتمل منظومة الفناء في نصي المسرحي بعزلة (جرّاح بن ساطي) في مسرحية (جراح بن ساطي) الذي ظل وفيا للميناء التجاري الجديد الذي افتتح مؤخراً فظل هناك وحيداً ينتظر القادمين بجانب الفنار، ولا أحد غير الأشرار يأتون ويحتلون ذلك الميناء.

يبقى الوفاء للحكاية في نصي المسرحي جزءاً من بنيته الأساسية وواحداً من روافده التي لافرار منها، وإن كانت الحكاية في جانبها التوظيفي مغامرة يحفها الخطر إذا لم يتمكن الكاتب المسرحي المستلهم أو الموظف من تخليص الحكاية من سلطة السرد وقوة حضوره، ولم يتمكن من بث الروح الدرامية وبعثها في السرد، وتحريك الساكن في النص الحكائي الأصلي ودمجه

في اشتراطات المنظور المسرحي القائم على تثوير الإمكانات البصرية وتكنولوجيا الصورة والحركة، فالمسرح صورة لا كلمة مؤداه فحسب.

أُشير إلى هوسي بالحكاية وأثرها على الفنون الأخرى هو أحد تفاسيري الخاصة حين تقدمت لدرجة الماجستير رافضا أن لا يكون المسرح والحكاية هما مجالا اشتغالي، فأنجزت رسالتي لهذه الدرجة العلمية بالمزج بين الفضاءين عبر دراسة بعنوان (ألف ليلة وليلة في المسرح العربي).

فالمسألة في تقديري الشخصي لم تكن مجرد نزوة كتابية أو طرفة أو تقليد وكفى، بل هي حالة توحد مع الحكاية، وإعجاب بطاقاتها السحرية على الإنسان والنص والحياة عامة، وكفى أن ننظر إلى الأنثروبولوجيا وتأكيدها الدائم على أن النسق البشري السائد هو ميل الإنسان إلى الحكي والروي والقص.

هامش

(1) مجموعة مؤلفين، المسرح والسرد، المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة، 2000م، ص 25.

المنودراما المزدوجة ونص ياراجويا

إبراهيم حامد الحارثي
(السعودية)

عرف المسرح العالمي المنودراما منذ القدم وعرفها المسرحيون على أنها الفن الذي يقدمه ممثل واحد يحرك دولاب العرض المسرحي ..

لو نظرنا إلى بدايات المنودراما لوجدنا أن أول من أطلق تسمية «مونودراما» على واحد من نصوصه هو الشاعر الإنجليزي (ألفريد تنيسون) سنة (1855م). أما أصول المونودراما فيرجعها الباحثون الى البدايات الأولى لنشأة الفن المسرحي زمن كان الممثل اليوناني (ثيسبيس) في القرن السادس ق.م يجوب الساحات متنقلا من مدينة إلى أخرى بمعية عربته مقدما فرجته المسرحية وهو يشخص الأدوار بشكل فردي لا مُعين له غير الأقنعة واللعب بالأصوات ومهاراته في تقمص شخصيات حكاياته.

ثم توالت القضية عند العديد من كتاب النص المسرحي وصولاً إلى المسرح العربي و تحديداً عن يوسف العاني الذي قدم منودراما حقيقية بمفهوم حديث ومختلف.

على ساحة المسرح العربي ينشط الآن العديد من المشاريع التي تخدم هذا الشكل من أشكال المسرح، ففاروق صبري يجهز لمشروع ضخم عنونه بـ «المنودراما التعاقبية» وبينه وبين إقناع المسرحيين التطبيق فقط، فالرجل وضع كل التصورات أمامه وساهم معه العديد من الأكاديميين من أجل تطوير رؤيته و العمل جديًا على هذا المشروع.

من كندا جاء ميثم السعدي العراقي الأصل وحطت رحاله في الجزائر ليتحرك صوب إخراج عرض مسرحي وإلى حين كتابة هذه الدراسة لم يعرض عمله المسرحي «لا أنا بلقيس ولا فيكم نبي» الذي عمل عليه طوال فترة زمنية جيدة من بروفات وتحضيرات وسيعرضه ضمن عروض مهرجان بجايه بالجزائر وكل الدلائل تشير إلى أن السعدي قادر على تطبيق جنونة تحت مظلة «المنودراما المزدوجة» أي عرضي منودراما في ذات اللحظة على خشبة مسرح واحد.

في مصر أطل عادل البطوسي الذي يجدر بنا أن نضعه ضمن أجمل كتاب النص المسرحي الشعري العرب، البطوسي صاحب لغة جميلة ونفيسة ويعي تماما كيف ينطلق في مساحاته المختلفة ليصنع الدهشة بحرفية وإتقان انتهى الأستاذ عادل من مشروعه الذي جاء بعنوان «ياراجويا» كأول نص مسرحي منودرامي شعري، تعاقبي مزدوج.

عادل البطوسي يكتب منودراما شعريه مزدوجة مثيرة ، منذ أن قرأت العنوان وأنا في سباق مع نفسي للإطلاع على ماهية النص، أثق تمامًا في ما سيكتبه البطوسي، لكن هذه التجربة المختلفة جاءت لتجعلني أشهد كل تفاصيلها، فقد تحدثنا أنا والأستاذ عادل طويلاً عن هذا المشروع بالتحديد، وكنت أنتظر خروج النص من رحم إبداع هذا الرجل.

ما الذي صنعه النص؟! الذي صنعه في ياراجويا أنه وجَّه العديد من الصدمات لعقلي، صدمات متتالية تجعله في حالة تأهُّب لخيط الرحلة القادمة، وضع البطوسي أفكاره وجعلها متدلِّية من سقف الكون كستائر بيضاء ووضعني أنا «القارئ» في مواجهة نفسي أمام هذا النص المدهش في النص مراوغة ذكية وفكرة وجد فيها البطوسي أن تكون مورده لهذا البحر العميق، فتحرك في إطاراته ودسَّ في جعبة المتلقي الأسئلة، وقدم لنا «الحدث [يارا] وعكس الحدث [جويا] في إطار فلسفي نفسي محبَّب لي، ولغة شعرية بسيطة لا ترهق القارئ أبدًا.

نصٌّ يحتشد بمختلف الإنساني القائم أساساً على ثنائية الخير والشر: قيمة الأم، والقيمة المضادة لها في أزمان الشك والضياع .. قيمة الوفاء في وجه كل أشكال الخيانة التي لا تنتهي بخيانة الأوطان قبل خيانة الأبدان.. قيمة الإقدام وبشاعة الإحجام.. وهو بما يقيمه من علاقة إبداعية حركية أدائية دلالية مع موسيقات عالمية ورقصات لها مكانتها في تاريخ الأوبرا والأوبريتات الكبرى والمقطوعات الخالدة، فإنما يحاول أن يقول لنا: إن الحدود بين آفاق الإبداع الإنساني الفذ محض وهم مضى وانقضى.

يقول الفنان المغربي عبدالجبار خمران «ياراجويا لا تنشد بهرجة زائفة، فقد نجح عادل البطوسي من خلال منطوق الشخصيتين ومشاعرهما وتعبيراتهما الجسدية أن يجعلهما يتلاحمان من خلال النصين/ النص بشكل عضوي، وذلك عبر مشاهد محددة التفاصيل، وإشارات ركحية دقيقة تُحدد عناوين المقطوعات الموسيقية وأسماء الرقصات، وحوارات مكتوبة بشفافية وبإحساس عالٍ بالإيقاع اللغوي والتعبير الحركي، إننا أمام نص مسرحي تجريبي تتناسج فيه حكايتا راقصة ونحات، شخصيتان هما وجها المونودراما الشعرية المزدوجة الأولى من نوعها، والتي سيكون لها ما بعدها».

البداية ملفته ، راقصة البالية تقدِّم لوحتها «رقصتها» كعود قصب، لم يأفل نجم هذه الراقصة، العاشقةً، الجميلة، الفاتنة، قدمت رقصتها الأخيرة، وهي في مرحلة الموت، تسرد قصتها الموجعة، تلك التي تزرع فوق الجفن الدمعة جهرًا، حبكة درامية متقنة، حاك خيوطها البطوسي لتأتي الصدمة مختلفة من جايا وهو العنصر الآخر في هذا النص، ليعصف بعقلك و يجعل الحدث ينعكس تمامًا، وتصل لمرحلة الحيرة، من منهما الصادق؟ من الذي يستطيع أن يتحدى نفسه ليثبت الجرم على الآخر؟ النص هذا في رؤاه يكرِّس لنا مفهومًا واحدًا ألا وهو «التحدِّي» ليس تحديًا لمرَّة واحدة، وليس لأنك تعيش حياة واحدة فقط، بل لأنك تتنفَّس كل لحظة تساؤلات غنية من حيث الرمز الذي يظهر جليًا في المنولوجات، وتحريك الشخوص في الحكاية من وجهة نظري هو ما جعلني في حالة تساؤل دائم، بل ساهم في تنشيط الحواس عندي من خلال الإيحاءات التعبيرية التي عايشتها في داخل النص

نصٌّ جاءت فيه الرؤية ناقمة متمرِّدة، حظ حسن وحظ سيئ، حظ سيئ وحظ حسن، هذا النص يساهم في أن تغتسل من كل أدران الحياة التي تلتصق بجسدك، التطهير كان واضحًا عند البطوسي، اعتمد

فلسفته بشكل كبير جدًا لتفتيت العفن وكسح الفطريات الآسنة من على جسد الرمالة – إحدى الشخوص في الحكاية –.

وكما يقول الناقد المصري أحمد خميس «الطريقة التي استخدمها البطوسي هنا ساعدت على تنوُّع آليات الطرح وصنع دراما تمسك بمتلقِّيها حتى اللحظة الأخيرة وكانت المراوغة الأساسية التي اعتمد عليها المؤلف تقوم على عدم وجود الشخصيتين على خشبة المسرح في لحظة واحدة».

أعتقد أنني أمام نص يذكرني بمقولة جروتفسكي «العمل التجريبي شيء واضح المعالم، يعني بالأساس اللعب بفنية جديدة في كل حين، هذه القراءة أوليَّة، وقد تمتد وتمتد وتمتد ولكن الثابت هو أن نص «ياراجويا» يحمل فلسفة مختلفة ولغة عميقة وأحداثاً درامية مدهشة وأن البطوسي في «ياراجويا» سيحدث ثورة في العملية الإبداعية لكتابة النص المسرحي المنودرامي.

ختامًا يقول الدكتور فاضل الجاف أحد أشهر المسرحيين العرب و الذي أقام بالسويد مختبراً مسرحياً مدهشاً إن عالم المسرحية هو بحد ذاته تجريب داخل عالم الفن ذاته ، تطويع الفن بكل ميادينه، عالم يمنح المخرج والممثل والعارض وفناني السينوغرافيا آفاقاً رحبة للجسد رقصاً، التكوين صورة، وللبنائية تشكيلاً... وما تطويع المؤلف لروائع الكلاسيكيين في مجال الرقص والموسيقى والفنون التشكيلية، إلا أفضية جديدة لخلق مساحات رحبة أمام فنان المسرح. وفي ذلك دليل ساطع على سعة ثقافة المؤلف في مجمل ميادين الفن والأدب. مما يساعده على خلق مسرحية فنتازية رائعة مثل «ياراجويا».

الأفكار الإبداعية تحتاج للعمل فقط، وأعتقد بأننا في مرحلة مهمة لتقديم شكل مختلف و فريد وقوده العمل فقط من أجل مسرح عربي مثير ومدهش.

التمثيل في المدينة المنورة لأول مرة عام 1910

سيد علي إسماعيل
(مصـــر)

معظم الدراسات المسرحية الخليجية القديمة - في شبه الجزيرة العربية - أجمعت على أن مملكة البحرين هي الأسبق خليجياً في عرض أول مسرحية مدرسية عام (1925م) عندما عرضت مدرسة الهداية الخليفية مسرحية (القاضي بأمر الله)! أما الدولة الخليجية الثانية، فكانت الكويت من خلال عرض مدرسة المباركية لمسرحية (إسلام عمر) عام (1939م). وظل هذا الاعتقاد - أو الإجماع - حتى وقت قريب؛ حيث اكتشفت الدراسات الحديثة نصاً مسرحياً كويتياً منشوراً عام (1924م) في بغداد لمسرحية (المحاورة الإصلاحية) تأليف عبدالعزيز الرشيد، ويُقال إن هذه المحاورة عرضتها المدرسة الأحمدية في الكويت عام (1922م) أو عام (1924م)! وهذا الاكتشاف جعل الكويت هي الأسبق في هذا المضمار!

وربما عرض المحاورة يُطعن في مصداقيته؛ بوصف النص محاورة وليست مسرحية! أو بسبب التضارب في تاريخ العرض هل هو (1922م) أو

(1924م)، ناهيك عن عدم وجود النص بين أيدينا، وعدم حماس المختصين - الذين اكتشفوه - بنشره مرة أخرى، والاكتفاء بالحديث عن صورة منه، مصورة عن أصل محفوظ في أحد مكتبات بغداد منذ عام (1924م).. إلخ! لذلك ستظل الأسبقية متأرجحة بين البحرين والكويت.. أيهما الأسبق في عرض أول مسرحية مدرسية؟!

في هذه الدراسة، سأحسم الأمر بين الدولتين في هذا المضمار، وأقول: لا البحرين أسبقٍ.. ولا الكويت أسبق.. بل الأسبق خليجياً (المدينة المنورة)!! حيث إنها أول مدينة في الجزيرة العربية تعرض مسرحية جماهيرية داخل مدرسة عام (1910م).. ولا أظن أن هناك دولة خليجية تستطيع أن تأتي بدليل على أسبقيتها في العروض المسرحية قبل عام (1910م).. هذا هو اكتشافي في المسرحي الجديد.. وإليكم التفاصيل!!

يعقوب لنداو والمسرح الخليجي:

في عام (1958م) أصدر يعقوب لنداو (Jacob Landau) كتاباً بالإنجليزية عنوانه STUDIES IN THE ARAB THEATER) (AND CINEMA. وهذا الكتاب ترجمه أحمد المغازي ونشره في مصر عام (1972م) تحت عنوان (دراسات في المسرح والسينما عند العرب). والحق يُقال: إن هذا الكتاب هو أول كتاب عن المسرح العربي باللغة الإنجليزية منشور في الغرب، ويُعد حتى الآن المرجع الرئيسي لأغلب الدراسات الأجنبية حول المسرح العربي! وبالرغم مما فيه من أخطاء تاريخية - وخلط بعض الأمور بصورة غير منطقية - إلا أن ترجمته العربية، أصبحت مرجعاً مهماً في كتاباتنا العربية حول المسرح العربي وتاريخه.

وفي هذا الكتاب تحدث المؤلف عن بدايات المسرح العربي في لبنان وسورية ومصر بصورة تفصيلية، ثم تحدث إجمالاً عن بدايات المسرح في بقية البلاد العربية تحت عنوان (المسرح العربي في البلاد الأخرى). وفي هذا الإجمال خصّ البلدان الخليجية بصفحة واحدة، قال فيها الآتي في ص (179):

«وفي المملكة العربية السعودية واليمن، كما في الإمارات العربية الأخرى، نجد أن الشعور الديني، لايزال يقبض على مجريات الأمور، بإحكام شديد، إلى حد أن المسرحيات لا تزال تؤدى فيما يندر جداً، وينهض بها الهواة وحدهم، وقد حدث في عام (1910م)، **عندما نظمت إحدى المدارس الصناعية، بجدّة، إقامة عرض مسرحي**، يخصص إيراده لأغراض الإحسان، حدث - أن أثار هذا عجباً كبيراً.. وبدا آنذاك أن هذه المحاولة لن تكون لها لاحقة. (وكانت المسرحية تتحدث عن أهوال الحكم الاستبدادي وجوره. ومزايا الحكم

الدستوري وما ينتظر منه من نفع، في ظلال من روح العصر) (وهنا وضع المؤلف هامشاً رقمه 318). وحتى عندما حاول كاتب من المملكة العربية السعودية، ونعني هنا بالذات علي أحمد باكثير (وهو الذي حقق شهرة واسعة بعد ذلك، بخصوبة إنتاجه ككاتب مسرحي)، أن يكتب مسرحيته الأولى، كان عليه أن يصدرها في القاهرة (1934م)، وكان اسم هذه المسرحية (همام أو في عاصمة الأحقاف). وقد نُظر إلى هذه المسرحية على أنها شيء خطير في الموطن الأصلي للمؤلف. ولم يكن هذا فقط، بسبب قالبها المسرحي الذي وضعت فيه، ولكن لأنها أيضاً كانت تدعو إلى التعليم العام للمرأة العربية، التي بسبب أميتها، يفسر لنا المؤلف: لماذا يعيش أهل بلده في هذا المستوى الهابط».

الشك في المعلومة:

هذا الكلام قرأه كل أجنبي في نسخة الكتاب الإنجليزية منذ عام (1958م)، كما قرأه كل عربي في نسخة ترجمة الكتاب إلى العربية منذ عام (1972م). وكل من قرأ هذا الكلام حكم عليه - كما تحكم أنت عليه الآن أيها القارئ - بأنه كلام غير صحيح والخلط فيه واضح وجلي؛ لأن المؤلف يتحدث عن علي أحمد باكثير بوصفه أشهر كاتب مسرحي في المملكة العربية السعودية، والمعروف أنه (يمني)! وهذا الخلط جعل القارئ لا يثق في مصداقية بقية كلام المؤلف عن المسرح في دول الخليج العربية، وتحديداً زعمه بأن إحدى المدارس الصناعية في (جدّة) أقامت عرضاً مسرحياً عام 1910، لذلك لم يلتفت أي باحث إلى هذه المعلومة، وحكم عليها بالخطأ دون دراستها أو التحقق من مصداقيتها! هذا من جانب، ومن جانب آخر سيقول هذا الباحث في خاطره: من المؤكد أن الباحثين السابقين تأكدوا من خطأ المعلومة، فلم يهتموا بها، لذلك سأتجنبها ولم أهتم بها أنا أيضاً!

الطريف في الأمر أن من سيحاول التحقق من هذه المعلومة سيتعجب من المرجع، الذي اعتمد عليه المؤلف في كتابتها! فالهامش الذي وضعه عند هذه المعلومة، وهو الهامش رقم (318)، كتب فيه المؤلف الآتي: «انظر (R.M.M) - جريدة العالم الإسلامي - بالفرنسية - مجلد (12) - عام (1910م) - (ص 306 و307) - نقلاً عن جريدة (المؤيد)، عدد (19) مارس عام (1910م)». وأي باحث سيقرأ هذا الهامش سيتأكد من صعوبة الوصول إلى هذه المصادر أو المراجع، ولن يكون أمامه إلا أحد طريقين: الأول، تجنب المعلومة نهائياً وكأنه لم يقرأها، مستنداً إلى كثرة أخطاء الكتاب، وخلط المؤلف بين السعودية واليمن، واعتبار باكثير مؤلفاً سعودياً، وهذا الطريق سلكه معظم الباحثين حتى الآن. أما الطريق

الآخر، فهو اعتماد المعلومة بوصفها معلومة صحيحة أو خاطئة، وهذا الطريق لم يسلكه أي باحث حتى الآن - حسب علمي - لأن سلوك الباحث هذا الطريق، يستوجب منه التحقق من صحة أو خطأ المعلومة عن طريق البحث في المراجع والمصادر المذكورة، وهو الأمر الذي لم أجده عند الباحثين حتى الآن!!

وإحقاقاً للحق سرت أنا في الطريق الأول ضمن من تجنبوا المعلومة نهائياً، ولم أفكر في الطريق الثاني إلا منذ عام تقريباً، عندما كنت مكلفاً - من قبل أحد الأندية الأدبية السعودية - بإلقاء بحث حول عالمية المسرح السعودي. وعندما شرعت في التحضير لهذا الموضوع، بدأت بكتاب يعقوب لنداو، بوصفه أول كتاب أجنبي ذكر المسرح في السعودية، حتى ولو عن طريق الخلط بين السعودية واليمن. وهنا استوقفتني معلومة العرض المسرحي في جدّة عام (1910م)، فقررت أن أسير في الطريق الثاني.. طريق البحث والتحقق من صواب أو خطأ هذه المعلومة!

مجلة العالم الإسلامي الفرنسية:

كان اعتماد يعقوب لنداو في معلومة العرض المسرحي على مرجع أجنبي رمز له بهذه الحروف (R.M.M). وفي قائمة مصادر ومراجع الكتاب، وجدت هذه الحروف اختصاراً لعنوان مجلة (Revue du Monde Musulman)، أي (مجلة العالم الإسلامي)، وهي مجلة فرنسية، واعتمد عليها المؤلف في مجلدها الثاني عشر عام (1910م). ومع العودة إلى هامش المؤلف وجدته يقول عن المجلة الفرنسية: «نقلاً عن جريدة (المؤيد)، عدد (19) مارس عام (1910م)». أي أن المؤلف يعقوب لنداو، نقل معلومة العرض المسرحي الذي أقيم في جدّة عام (1910م) من مجلة العالم الإسلامي الفرنسية الصادرة عام (1910م)، التي كتبت المعلومة نقلاً عن جريدة (المؤيد) المصرية في عددها المؤرخ في (1910/3/19). إذن أساس المعلومة هو جريدة (المؤيد) لا مجلة العالم الإسلامي الفرنسية، التي اعتمد عليها لنداو!! أي إن يعقوب لنداو لم ينقل عن جريدة (المؤيد) - المصدر الأول للمعلومة - ونقل بالوساطة من المرجع الفرنسي، الذي اعتمد على جريدة المؤيد!! إذن الوصول إلى عدد جريدة (المؤيد) المصرية بتاريخ (19) مارس (1910م) سيحسم الأمر!!

ذهبت إلى دار الكتب المصرية، وبحثت في قسم الدوريات - وما أدراك صعوبة البحث في هذا القسم - ووصلت إلى بعض أعداد من جريدة (المؤيد) - المفقودة أغلب أعدادها - في عام 1910، ووفقني الله أخيراً في الحصول على العدد المطلوب المؤرخ في 19 مارس 1910؛ فالتهمت جميع صفحاته بعناوينها وسطورها وكلماتها وحروفها..

فلم أجد شيئاً عن العرض المسرحي الذي عرضته إحدى مدارس جدّة! ولم يبق أمامي سوى مجلة العالم الإسلامي الفرنسية (Revue du Monde Musulman)؛ كي أتحقق بنفسي أنها ذكرت خبر هذا العرض المسرحي، وأنها بالفعل نقلته من جريدة (المؤيد)!!

بعد عناء كبير جداً حصلت على جريدة العالم الإسلامي الفرنسية، ووصلت إلى السنة المطلوبة والصفحات المقصودة في مجلد عام (1910م)، فماذا وجدت؟! وجدت تحت عنوان (A Médine المدينة المنورة) عشرة أسطر باللغة الفرنسية، تحكي - على لسان محمود علي شويل - عن عرض مسرحي أقيم في المدينة المنورة - وليس في جدّة - أقامته لجنة الاتحاد والترقي في إحدى المدارس الصناعية برئاسة طاهر بك، والعرض يتحدث عن الحكم الاستبدادي قبل إعلان الدستور، ودخول الجمهور كان على درجات ثلاث، واستغرق العرض ثلاث ساعات، لأنه عرض خيري بمقابل مادي .. إلخ الموضوع المنشور بالفرنسية، وهذا نصه:

A Médine. Mahmoûd 'Ali Showayl raconte au Moayyad (19 mai) deux fêtes récentes. L'une, la "première représentation théâtrale" (sic) qu'ait vue la ville du Prophète, qui ne l'avait sans doute pas prévue. Le comité local" Union et Progrès "sous la présidence de Tâhir Bey, directeur de l'École professionnelle, fit jouer une pièce sur les horreurs du Despotisme et les splendeurs de la Constitution. Premières places, I guinée par tête; deuxièmes et troisièmes, "moins" (sic). Après trois heures de spectacle, les spectateurs se retirérent, poliment enthousiasmés de la troupe improvisée, et 200 guinées restèrent au bénéfice de l'École. "Qu'Allah recompense les gens de bien au mieux de ses recompenses...».

جريدة المؤيد والاكتشاف التاريخي:

وبناءً على النص الفرنسي، يتضح لنا أن الخبر صحيح؛ ولكن تاريخه هو الخطأ!! فالمجلة الفرنسية نقلت الموضوع من جريدة (المؤيد) عدد (19) مايو (1910م)، وليس 19 مارس كما كتب يعقوب لنداو!! فعدت إلى دار الكتب مرة أخرى، لأجد عدد (19) مايو غير موجود ضمن الدوريات الورقية؛ ولكنه موجود على (ميكروفيلم)!! وعانيت الأمرين حتى حصلت على صورة العدد، وبالتالي حصلت على الاكتشاف التاريخي، وهو خبر العرض المسرحي المنشور في الصفحة الأولى من الجريدة، هكذا:

المدينة المنورة

في 1 جمادى الأولى سنة (1328هـ)

لمراسلنا الفاضل

التمثيل في المدينة المنورة

لأول مرة

«أراد فـرع جمعية الاتحـاد والـترقي عندنا إحياء ليلة خيرية في منتداه، وأن يخصص ريعها لمدرسة الاتحاد الصناعي، فـاخـتـاروا روايــة تمـثـل حـال الـدولـة على عهد الاستبداد وطـرز الحكومة في ذلك الوقت، ثم كيف أعلن الدستور في السلطنة العثمانية. وقد قسموا الدخول إلى ثلاث درجات. الدرجة الأولى بجنيه. والدرجتين التاليتين بأقل. وقد أجاد الممثلون في إلقاء أدوارهم وإن كانوا لم يسبق لهم معاناة هذا الفن من قبل. وكـان في مقدمة المجيدين حضرة طاهر بك رئيس جمعية الاتحـاد والترقي والمدرسة الصناعية، الذي سحر الحضور بأمر لم يسبق لأكثرهم مشاهدته مـن قـبـل. وكـان الـنـاس والأعـيـان كثيري العدد، يتقدمهم سعادة المحافظ الذي كان السبب لهذا العمل. وبعد ثـلاث ساعات رفض الجمع مسرورين شاكرين. وقد كان للمدرسة من هـذه الـروايـة ستون جنيهاً، جزى الله أهل الخير خير الجزاء».

ولأهمية هذا المقال – أو هذا الاكتشاف التاريخي – يجب الـتـوقـف عند عباراته بشيء من التحليل والتوضيح، من خلال عدة ملاحظات، وهي:

أولاً: أن العرض المسرحي تم بالفعل في المدينة المنورة يوم (1910/5/10) – أو قبله – والجهة التي قدمته هي فرع جمعية الاتحـاد والـتـرقـي بـالمـديـنـة المـنـورة. مما يعني أن هذه الجمعية لها فروع أخرى في بقية المدن الخاضعة للحكم العثماني في الجزيرة العربية – وتحديداً في مدن المملكة العربية السعودية بحدودها الحالية – مما يفتح المجال للبحث عن عروض مسرحية أخـرى تمّ عرضها في المـدارس الخاضعة للجمعية في مدن أخرى غير المدينة المنورة. علماً بـأن قـادة جمعية الاتحـاد والترقي – في ذلـك الـوقـت – كـانـوا الحُـكـام الفعليين للدولة العثمانية، ولكافة البلاد الأخـرى الخاضعة للحكم العثماني، بعد أن قاموا بإجبار السلطان عبد الحميد الثاني على إعلان الدستور عام (1908م) – موضوع العرض المسرحي – ثم أجبروه مرة أخرى على التنازل عن الحكم إلى أخيه السلطان محمد رشاد أو محمد الخامس عام 1909!

ثانياً: لم يكن العرض المسرحي عرضاً مدرسياً؛ بل كان عرضاً جماهيرياً بمقابل مادي من خلال ثلاث درجات بسعر مختلف لكل درجـة! وأقـول جماهيرياً؛ لأن الخبر أشـار صراحة إلى ذلـك في قـول: (وكـان الناس والأعـيـان كثيري الـعـدد، يتقدمهم سعادة المحافظ)!

ثالثاً: الممثلون في هذا العرض لم يكونوا من طلاب المدرسة الصناعية، وإلا كانت الجريدة ذكـرت ذلـك وأشـادت بالطلاب، ممـا يـنـفـي عـن الـعـرض صـفـة المـسـرح المدرسي، ويـؤكـد جماهيريته! والاحتمال

الأرجح أن الممثلين، كانوا من شباب المدينة المنورة، أو من أعضاء جمعية الاتحاد والترقي في المدينة المنورة، وهم من الهواة، وكان هذا العرض هو الأول لهم.. بدليل قول المراسل عنهم: (وقد أجاد الممثلون في إلقاء أدوارهم وإن كانوا لم يسبق لهم معاناة هذا الفن من قبل)!

رابعاً: على الرغم من أن جريدة (المؤيد) من أشهر الصحف في هذا الوقت، والموضوع منشور في الصفحة الأولى، وعنوانه مثير جداً - (التمثيل في المدينة المنورة لأول مرة) – إلا أن أحداً لم ينتبه إليه وإلى أهميته المسرحية والتاريخية إلا (مجلة العالم الإسلامي Revue du Monde Musulman) الفرنسية! والسبب في ذلك راجع إلى أن العرض تمّ في المدينة المنورة، والنشر تم في مصر، أثناء انشغال جميع المصريين – وبالتالي جميع الصحف - بقضية اغتيال رئيس الوزراء (بطرس باشا غالي) على يد الطالب (إبراهيم ناصف الورداني) في فبراير (1910م). وعندما تم العرض المسرحي في المدينة النورة، كان الجميع في مصر – مكان نشر الخبر - يتابع في الصحف تحقيقات القضية لمعرفة أسباب الجريمة! لذلك لم ينتبه أحد لهذا الخبر في حينه، ولا فيما بعد؛ لأن عام 1910 ارتبط في التاريخ المصري بحادثة الاغتيال هذه؛ بوصفها أول حادثة أشعلت الفتنة الطائفية في مصر بين المسلمين والأقباط!

خامساً: مراسل جريدة (المؤيد) في المدينة المنورة، الذي شاهد العرض وكتب عنه، هو (محمود علي شويل)، المعروف بالشيخ محمود شويل المدني (1885 - 1953م)، الذي قال عنه الزركلي في كتابه (الأعلام): «مدرس بالحرمين. مصري الأصل. مولده ووفاته في المدينة المنورة. قام برحلات طويلة إلى إسبانيا وتركيا وبخارى. وأذن له بالتدريس في المدينة (سنة 1327) فاستمر إلى آخر حياته. وولي نيابة القضاء. وكان من أهل الدعوة للإصلاح، معواناً لذوي العوز. له رسائل مطبوعة، منها (القول السديد في قمع الضال العنيد) و(منزلة الحديث في الدين)».

مسرحية فتاة الدستور:

لم يبق أمامنا حتى يكتمل هذا الاكتشاف التاريخي سوى معرفة اسم المسرحية التي تم عرضها؛ بناءً على قول الجريدة: «فاختاروا رواية تُمثل حال الدولة على عهد الاستبداد وطرز الحكومة في ذلك الوقت، ثم كيف أعلن الدستور في السلطنة العثمانية». وأول كلمة في هذه العبارة - (فاختاروا) - هي المفتاح!! لأنها تعني أن جمعية الاتحاد والترقي اختارت نصاً مسرحياً، كان جاهزاً من قبل، ولم يُكتب خصيصاً لعرض المدينة المنورة! ولو أضفنا

إلى ذلك أن النص كان باللغة العربية - وليس بالتركية - بدليل حضور أهل المدينة المنورة - كما جاء في الخبر (وكان الناس والأعيان كثيري العدد) - كما أن الخبر حدد فترة العرض بثلاث ساعات؛ أي أن النص كبير الحجم!! وبناء على ذلك فنحن نبحث عن مسرحية مواصفاتها كالتالي:

1 - مكتوبة بين عامي (1908م) و(1910م)، أي بين عام إعلان الدستور العثماني، وبين عام عرض المسرحية في المدينة المنورة.

2 - أن تكون باللغة العربية، وكبيرة الحجم؛ لأن عرضها يستغرق ثلاث ساعات.

3 - أنها (مطبوعة/منشورة)؛ لذلك كان من السهل اختيارها من قبل الجمعية.

4 - يبدأ موضوعها في عهد الاستبداد، وينتهي بكيفية إعلان الدستور في السلطنة العثمانية.

وبالبحث - في عروض مصر المسرحية، بوصفها الأنشط مسرحياً في تلك الفترة - وجدت ثلاث مسرحيات من المحتمل أن تكون إحداها المسرحية المطلوبة: الأولى بعنوان (الدستور)، وأخبرتنا بها جريدة (الأخبار) يوم (1908/8/28م) قائلة: «عزمت جمعية مرجريتا على إحياء حفلة كبيرة مساء يوم الثلاثاء في قاعة أعياد الإسكندرية تحت رعاية لجنة من العثمانيين. وسيمثل أعضاؤها رواية (الدستور). وهي ذات فصلين أنشأها حضرة الفاضل جورج منسى، وضمنها مشاهد يتجلى فيها جهاد العثمانيين وطلب الحرية والمساواة».

وهذه المسرحية لا أظن أنها المسرحية التي عُرضت في المدينة المنورة؛ لأنها من فصلين - ولا أظن أن تمثيلها يستغرق ثلاث ساعات - كما أن موضوعها لا ينتهي بكيفية إعلان الدستور، كما نص خبر جريدة المؤيد على نهاية عرض المدينة المنورة! كما أنني لم أجد مسرحية عربية (مطبوعة/ منشورة) بهذا الاسم، حتى يتم تداولها بين الناس، ويتم اختيارها في عرض المدينة المنورة.

المسرحية الثانية، كانت بعنوان (كيف ينال الدستور)، وأخبرتنا بها جريدة (المنبر) في (1908/10/10م) قائلة: «نذكر القارئين بالليلة النادرة المثال التي سيحييها مجتمع التمثيل العصري الشهير مساء يوم الاثنين (10) الجاري في دار التمثيل العربي، تحت رعاية المحفل الأكبر الأورشليمي، فتمثل في تلك الليلة رواية (كيف ينال الدستور)». وهذه المسرحية لم أجدها (مطبوعة/ منشورة)، ولم يذكر الخبر اسم مؤلفها أو فكرتها أو موضوعها، مما يعني استحالة شهرتها وانتشارها، وبالتالي صعوبة تداولها أو اختيار نصها لعرض المدينة المنورة.

المسرحية الثالثة والأخيرة، كانت (فتاة الدستور)، وأخبرتنا بها جريدة (المؤيد) في (1908/12/17م) قائلة: «نذكر أصحاب

الغيرة الصادقة وأنصار الجيش العثماني برواية (فتاة الدستور)، التي تمثل مساء 22 الجاري في تياترو عباس تحت رعاية عطوفة أحمد جلال الدين باشا». وبعد أسبوعين أعلنت جريدة (المقطم) في 1909/1/9 عن تمثيلها مرة أخرى، قائلة: «عزم حضرة الأديب نجيب كنعان مُكاتب (جريدة) البصير الأغر على تمثيل روايته (فتاة الدستور) مرة ثانية في تياترو الشيخ سلامة (دار التمثيل العربي) مساء (11) الجاري. ويذكر القارئ أن هذه الرواية مثلت أول مرة في تياترو عباس بحضور جمهور عظيم من أمراء وعظماء المصريين والعثمانيين». وبعد شهر، أعلنت جريدة (الأخبار) في (1909/2/12م) عن تمثيلها للمرة الثالثة، قائلة: «يمثل في دار التمثيل العربي في هذا المساء رواية (فتاة الدستور) لمؤلفها الكاتب الفاضل نجيب كنعان. وقد أحرزت هذه الرواية من الشهرة بسبب الحوادث الخطيرة التي يشير المؤلف إليها. ما يجعلنا في غنى عن ترغيب الناس فى الإقبال على مشاهدة تمثيلها».

وهذه الأخبار المنشورة حول مسرحية (فتاة الدستور)، تدفعنا إلى الاعتقاد بأنها المسرحية التي عرضت في المدينة المنورة؛ لأنها أشهر مسرحية تتعلق بالدستور العثماني، وتم عرضها ثلاث مرات في ثلاثة أشهر ضمن الفترة المطلوبة (1908 - 1910م)! ناهيك عن اسم مؤلفها، وهو (نجيب كنعان) أحد أشهر كُتاب المسرح في تلك الفترة؛ فهو مؤلف مسرحية (معاناة الغرام) عام (1894م)، ومعرب مسرحية (الطواف حول الأرض) عام (1905م)، ومترجم مسرحية (اليتيمتين) عام (1927م).

أما ما يجعلنا نتأكد بأنها المسرحية التي تم عرضها في المدينة المنورة؛ إنها مطبوعة ومنشورة باللغة العربية الفصحى في مصر عام (1908م)، وتقع في خمسة فصول، مما يعني أن عرضها على المسرح يستغرق ثلاث ساعات! كما أنها المسرحية الوحيدة المنشورة عربياً عن الدستور العثماني؛ مما يعني تداول وانتشار نصها المنشور بين الناس! ذلك النص الموجود حتماً مع أعضاء جمعية الاتحاد والترقي في المدينة المنورة!!

أما أكبر دليل يؤكد أن مسرحية (فتاة الدستور)، هي المسرحية التي عُرضت في المدينة المنورة، أن موضوعها يتطابق تماماً مع الفكرة التي نقلتها لنا جريدة (المؤيد) عن عرض المدينة المنورة، عندما قالت: إن الرواية (تمثل حال الدولة على عهد الاستبداد وطرز الحكومة في ذلك الوقت، ثم كيف أعلن الدستور في السلطنة العثمانية)! وهذا بالضبط ما تحكي عنه مسرحية (فتاة الدستور). وإليك عزيزي القارئ ملخصها كما هو منشور - تحت عنوان (رواية فتاة

الدستور ذات خمسة فصول) - في الصفحة الأولى من نسخة المسرحية المطبوعة في مصر في أول أكتوبر (1908م):

«يتضمن الفصل الأول منها سجن مدحت باشا منشئ الدستور في قلعة الطائف وخنقه فيها. والثاني كيفية وصول نعيه إلى عائلته مع وصيته وحزن عائلته عليه. والثالث اجتماع الأحرار في باريز برئاسة البرنس صباح الدين بك وتقريرهم إعلان الدستور بواسطة الجيش في 24 يوليو. والرابع اتحاد نيازي بك وأنور بك في سالونيك وإدارة الحكومة باسم الدستور. والخامس وصول تلغرافي حلمي باشا حاكم مقدونيا ونيازي بك وأنور بك إلى المابين وانعقاد مجلس الوزراء وتقريره إعلان الدستور بعد جدال طويل وكيفية فرار عزت باشا العابد وحيرة تحسين باشا باشكاتب المابين وتجمهر الشعب حول سراي يلديز وهتافه المستمر ووصول سماحة شيخ الإسلام وإعلانه إرادة جلالة السلطان وحلفه يمين المحافظة على الدستور».

لماذا المدينة المنورة؟

لم يبق إلا طرح عدة أسئلة - حتى يكتمل هذا الاكتشاف المسرحي التاريخي - ومنها: لماذا قامت جمعية الاتحاد والترقي في المدينة المنورة بعرض مسرحية عن الدستور العثماني؟ ولماذا لم تعرضها في أية مدينة أخرى من مدن الجزيرة العربية، أو مدن المملكة العربية السعودية بحدودها الحالية؟ هل كانت المدينة المنورة ضد إعلان الدستور العثماني؟ هل كانت المدينة المنورة تفضل الوضع السياسي قبل إعلان الدستور؟ هل كان أهل المدينة المنورة لا يميلون إلى التحضر والمدنية، مما جعل جمعية الاتحاد والترقي تجبرهم على رؤية هذا التحضر في شكل مسرحية تعرض أمامهم ولأول مرة؟ هذه الأسئلة كلها .. وأكثر منها، وجدت الإجابة عليها في مقالة صغيرة منشورة تحت عنوان (المدينة المنورة) في الصفحة الأولى من جريدة (المؤيد) بتاريخ (1910/5/28م) أي بعد تسعة أيام فقط من نشر موضوع تمثيل المسرحية؛ علماً بأن كاتبها - محمود علي شويل (مراسلنا الفاضل) - هو نفسه من كتب موضوع تمثيل المسرحية. ولأهمية هذه المقالة - فيما نحن بصدده - سأذكرها بنصها:

«المدينة المنورة في (27) ربيع الثاني لمراسلنا الفاضل. جاء في العدد (319) من جريدة (تصوير أفكار) التركية رسالة كلها طعن وسباب في أهل المدينة المنورة عامة. قال صاحبها (إن أهل المدينة أناس لا يرضخون لأوامر الدولة وهم متعصبون للاستبداد القديم). واستشهد على هذه الوصمة الشنعاء بما كان من رفض أهل المدينة المشروع الذي كان يريده محافظنا علي رضا باشا وهو تقسيم المدينة وتعيين

مختارين وأيمة لها. ومما رمانا به مراسل تصوير أفكار أن المدنيين لا يحبون المدنية ولا الرقي الحديث وقد نسى هذا المسكين أنهم أول من استبشر بالدستور وأشد الناس احتفالاً به وسروراً. وكيف لا يكونون كذلك والدستور قد رفع عن عواتقهم أثقالاً جساماً طالما كانت تنهال عليهم كالكابوس في عهد عثمان فريد شيخ الحرم وأمثاله. ولما أيقنوا أن الدستور قاصم ظهر أمثال هؤلاء الجبارين كانت الزينة التي أقاموها للدستور لا تماثلها زينة أخرى. إن المدنيين ليسوا كما قال مراسل تصوير أفكار التركية همج أعداء للرقي. ولا يكون كذلك قوم اختارهم الله ليكونوا جيران حبيبه ورسوله الأعظم. وأول واجب يقوم به كل سلطان من سلاطين (آل عثمان) هو خدمة الحرمين الشريفين. وهو يعد انتسابه لخدمة بلدهم شرفاً له. وكذلك فعل سلطاننا الدستوري المحبوب السلطان محمد الخامس الذي لم يمس هذين البلدين بسوء بل زاد في احترامه لهما على العكس من هؤلاء الكتاب الذي نسمع لهم في كل يوم نغمة جديدة في سب جيران الله ورسوله. ولما قرأ أهل المدينة تلك الرسالة المنتشرة في جريدة تصوير أفكار بتوقيع (الرشاش) هاج هائجهم ووفد من أعيانهم وفد على رئيس البلدة وطلب إليه أن يحتج باسم أهل المدينة إلى مبعوثها في الأستانة على صاحب المقالة وعلى الجريدة نفسها. فصدع رئيس البلدية بالأمر. وحسب الكاتب المختبئ وراء توقيع الرشاش وبالاً أن يكون شاتم جيران حبيب الله والطاعن بسكان مدينة رسول الله. ولما كان المؤيد الأغر هو الجريدة الإسلامية الكبرى أثبتنا فيه هذه الكليمات لتكون شجاً في حلق الرشاش ومؤازريه».

الكوميديا والسياسة

كاظم النصار
(العــراق)

تزعم هذه الدراسة وفي محاولة أولية أنها تريد أن تنفلت من أسر السياسة اليومية في حقل الكوميديا أي تنظيف هذا الحقل من ألغام اليومي والزائل والمتحول والمتحرك باتجاه المنبع والظاهرة والفكر السياسي وتزعم أيضاً أن الفنان هو سياسي بامتياز وسيلة تعبيره المنظومة السمعية والبصرية والمنطوق الأدبي الحافل بالرؤى ونبش المسكوت عنه من الظواهر الفنية والإنسانية المتعددة.

ثمة سياسة الكوميديا وثمة كوميديا السياسة وأيضاً الكوميديا والسياسة موضوع بحثنا هنا... وقبل البحث عن أيّما مصدر يعيننا على تتبع ألغاز وأسرار الكوميديا وألغاز وأسرار السياسة كنت أفكر بلغم السياسة اليومية واستخداماته في كوميديانا وهذا الهاجس فرضه علينا اصطدامنا بما أنتج من أعمال سميت كوميدية وما علق في أذهاننا من هذه الأعمال من التهريج والإسفاف الذي طبع مشهدنا العربي تحت هذا العنوان خاصة ونحن في العراق وخلال عقدين من الزمن امتلأت خشبات مسرحنا

بنوع من هذا المسرح وهو في حقيقته مسرح استهلاكي سمي خطأ بالمسرح التجاري وصار له رواد ومريدون ودعاية واسعة ساهمت بدعمه مؤسسات تحت قناعات شتى. هناك أدلة كافية تؤكد أن السخرية السياسية كانت الأساس الذي تقوم عليه مسرحيات الأراجوز للترويج عن الناس وعدم حصره ومضايقته لئلا يتجول إلى مسرح الضد.

كوميديا السياسة:

كان (أريستوفانيس) قبل أكثر من (2400) عاماً يسخر عبر مسرحياته من سلوك حكام وقضاة فسدت فيهم الذمم وجلبوا للمدينة الوبال لكن شيشرون يشترط خلاص الكوميديا من الغيظ والحقد للكوميديا إذن سياستها وأهدافها وإستراتيجيتها وليس هناك من عبث أو وسيلة للاسترزاق فالفن رسالة وتعبير وصناعة رأي عام واحتجاج وحقل الكوميديا وفق هذه النظرية يطرد التهريج ويزدريه فحوار (أريستوفان) في الكوميديا يوصف بأنه مثل انبثاق الصواريخ النارية ذكاء وحذاقة وبراعة لروح النكتة من حيث اللفظ والجرس والكناية والمفاجأة وهو - أي اريستوفانيس - الذي عذب وحوكم من أجل الكوميديا وفي سبيلها يوجه نقده السياسي عبر الكوميديا ضد حكام أثينا ضد الاختلاس والتدليس والتمويه وضد استغلال الحلفاء والمستعمرات وتدهور المدينة إلى الفقر والخراب. ثمة أيضاً كوميديا السياسة وهي كوميديا سوداء وفيها ينتصر الجهل والأمية والرعب والقرارات المرتجلة التي تهم الناس والبلاد وتدفهم إلى مصاف الحروب والكوارث وتحول سعادتهم ورفاهيتهم وحريتهم إشعال النزاعات الأهلية والحروب وما يترتب على ذلك من فقر وجهل وأمية وكوارث. يدعو (أرسطو) أن تكون الكوميديا الصحية مسلية ومريحة وتضحك على المنظر لا على الإنسان لأن الضحك على منظر لا يترك ألماً في النفس وهو شرط التطهير كما يبدو. المفارقة التي هي جزء من الكوميديا والتي تتفرع عنها السخرية والمداعبة والتهكم والتلميح عليها أن تعنى لكن دون خاصية جمالية فالظرافة وقصة الظرافة وقصة الظرافة التي تحوى مكونات قد لا تبعث على السرور إذا أسيء سردها أي أنها يجب أن تصب في قالب إذا أريد لها أن تكون مؤثرة من حيث النبرة والتوقيت والترتيب والتأنق.

الكوميديا سلاح وفن شعبي:

هناك أدلة كافية تؤكد أن السخرية السياسية كانت الأساس الذي تقوم عليه

مسرحيات الأراجوز وحسب النقاد فإن مسرح الأراجوز كان سلاحاً سياسياً لنقد السياسة المحلية والانتهاكات الاجتماعية في بلد مثل تركيا ماضياً..... وهو - أي الأراجوز - يشبه المقال الخطير أو الصحفي المحارب الجسور ولا ينجو من نقده وسخريته اللاذعة أي شخص ربما باستثناء السلطان وكان حسب الشهود يتحدى الأراجوز الرقابة ويتمتع بحرية ربما حتى صحافة أوربا ليست بهذه الشراسة فأمريكا وإنكلترا وفرنسا لديها ضوابط في النقد السياسي أكثر من تركيا وطبعاً كان يعتمد على سيناريو مكتوب ولكن بعد قليل يبدأ الارتجال.

ولأن الكوميديا ممثلة بالأراجوز قد تعمقت هناك فأصبحت فناً شعبياً في كل الشرق الأدنى وانتقل إلى شمال أفريقيا وبلاد البلقان وقد نقلته لاحقاً مصر وتونس والجزائر وسوريا واليونان. في الجزائر مثلاً كان الأراجوز حسب النقاد يعبر عن شعور عدائي للفرنسيين آنذاك وهذا تصور إبداعي جدد في الكوميديا. (جون أردن) و(بريخ) وفي لقاء غير مباشر بينهما فهما يعتبران أن المسرح أداة فاعلة للتقدم الاجتماعي والتغيير... (أردن) وهو كاتب بريطاني مسرحي ومثقف يعلن (أن الإنسان حيوان سياسي وأن المسرح باعتباره مكاناً عاماً للمجتمع بكل وضوح جزء من حياته السياسية وكل ما نفعله يبدو إلى حد ما يلامس إحدى القضايا الكبيرة) كما أن الناقد (جون إيلوم) يعتبر (بريخ) الشخصية الأكثر تأثيراً في المسرح منذ (برناد شو) ويقرر هذا الناقد (أن بريخ شجع كتاب المسرح والمخرجين مرة أخرى على تحويل اهتمامهم نحو السياسة كموضوع له وجهة نظر مفيدة للمسرح بعد عقد المسرح ما بعد الحرب حيث كانت السياسة تعتبر ضد الفن بشكل مبهم) يمسرح بريشت الشك والأمل والنجاح والفشل والنبوغ والغرور والتواضع والرقة والوحشية التي اندرجت في غمار الاضطرابات الهائلة التي شهدتها الفترة الأولى للتاريخ السوفيتي مع عام (1917م) إلى عام (1983/9/1م) في مسرحياته الكبرى الأربع لفترة المنفى (جاليلو، الأم شجاعة، المرأة الطيبة، دائرة الطباشير القوقازية) يمسرح الاضطرابات بين ثورة شباط ومحاكمات موسكو وهو يضع في مسرحية (غاليلو) التي كتبت ثلاث مرات يضع شخصية (غاليلو) الخيالية إزاء الشخصية الثورية الروسية (تروتسكي).

التزام (غاليلو) بدراسة الطبيعة مقابل التزام (تروتسكي) بدراسة المجتمع (الصلف والغرور الفكري والقدرة على

التعامل بتجرد ونفاد صبر العبقري والفهم العميق للفن ومباهج الحياة اليومية والقدرة الديماغوجية على استمالة الشباب والحذر المختفي خلف قناع الجبن والعجز عن قهر الخصوم عملياً وإلحاق الهزيمة بهم في ميدان الكلمة. عند كتاب الموجة الجديدة أو الشباب الغاضب الذين ظهروا في منتصف الخمسينيات في حركة حيث لا يصفهم النقاد هكذا وإنما مجموعة من الكتّاب غاضبين خاصة وأن مفهوم الغضب والاحتجاج غالباً ما يرتبط بوجهات نظر سياسية واجتماعية وربما يمتد ليشمل أغراضاً فنية أخرى.... هؤلاء الكتاب مثل (جون أوزبورن) في المسرح البريطاني لديه البطل مثقف من الطبقة الدنيا وذو مزاج بذيء وساخر وموقفه رديء ينم عن عدم اهتمام بنظام المؤسسة وهؤلاء الكتاب بمعظمهم ليبراليون يساريون اشتراكيون وهم متفقون على رفض المؤسسة وكرهها.

في مسرحية (انظر إلى الوراء بغضب) (لاوزبورن) يهاجم الشاب (جيمي بورتر) النظام السياسي والسياسيين وهو مستاء من أوضاع إنكلترا.

هنالك أدلة كافية تؤكد أن السخرية السياسية كانت الأساس الذي تقوم عليه مسريحات الأراجوز (وبورتر) هذا يخاطب صديقه: (لقد قرأت (3) أعمدة كاملة حول رواية إنكليزية نصفها فرنسي هل تترك لديك صحف الأحد شعوراً بالجهل؟!. ليس لدى هؤلاء الكتاب ما يضيفونه.... إنهم ببغاوات يرددون ما يقوله السياسيون إننا نحصل على طبختنا من باريس وسياستنا من موسكو وأخلاقنا من مكان آخر).

السخرية المريرة هي ملمح أساس لطبيعة إنتاج هؤلاء كتابة وعملاً لكنها تعتمد بشكل حثيث على وعي حاد بضرورة التغيير والتقدم الاجتماعي في مواجهة الرعب السياسي ودمارها عند استخدامها كوسيلة مضادة.

إن أبشع دمار يمكن أن يلحق الإنسان هو القضاء على فكرة الحرية وهذا ما يحصل في معسكرات الاعتقال مثلاً إذ يجري غسل دماغ الأسرى وعقولهم وتفريغها ومن ثم يحكم عليهم بصنع أدوات فنائهم.

في التضاد مع هذا الوعي ثم وعي آخر ففي العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي وبعد الحرب العالمية الأولى والثورة الروسية وظهور الأحكام الديكتاتورية في أنحاء أوربا قدر لعدد غير قليل من فنانين ومثقفين أن يعجبوا بالديكتاتورية وقد كتب (بول فاليري) (إن الديكتاتورية في الوقت الحاضر أصبحت معدية كما كانت الحرية في الماضي).

ويقول فيلسوف مثل (بيردييف) إن (اليوتوبيا) كانت دائماً يحكمها نظام شمولي وأن عالم (اليوتوبيا) يسعى لتنظيم كل جوانب حياتنا من خلال العقل ومن ثم يجلب السعادة للجنس البشري مهما كان الثمن.... ويؤشر (دانيال جيرولد) إلى تطور الرعب عندما يوضح افتتان (الإليزابيثيين) وانبهارهم بالعرب بوصفه يمثل سطوة الدولة لاسيما وأن الرعب لم يكن سلاح الأقوياء دائماً فقط بل إن المركزية المتزايدة للدولة الحديثة قد أضافت إلى الرعب إمكانات جديدة (انبهار تيمورلنك (بكريستوفر مارلو) وانبهار (ريتشارد الثالث) (بشكسبير) على سبيل المثال.

وما كان للإرهاب أن ينمو ويتطور لولا الرعب المنتشر في الدولة الحديثة الإرهاب نوع من العرض يفرض على المتفرجين - الجمهور المتلقي هو غير راغب فيه ولكنه عرض ما حدث بلا سيناريو مكتوب فأدى إلى نتائج قاتلة.

أنطولوجيا الكوميديا:

ينفتح المسرح الأوربي وخصوصاً مسرح المنوعات (فالنتين) الذي تأثر به (بريشت) تأثراً بالغاً حيث وظف أسلوب مسرح المنوعات الكوميدي وسحبه لمسرحه الملحمي ونلمح ذلك في ضوء المشاهد القائمة بذاتها والتي تنفصل بنائياً عن بعضها البعض ولكنها تتضافر وتتواشج من خلال المفهوم الكلي... ويوظف (بريشت) الأثر التغريبي في مسرحياته ففي عرض مسرحية (رؤوس مستديرة ورؤوس مدببة) تغني (نانا) أغنيتها كعاهرة أمام يافطات الحوانيت وتظهر بهذا أنها ليست سوى بائعة من بين غيرها من البائعين وتستمر الأنطولوجيا الكوميدية في توليد مساراتها تبعاً للمنطق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ففي البلدان العربية جاء مسرح الشوك عام (1969م) في سوريا دريد لحام وعمر حجو (ليقدم أطروحته الكوميدية بوصفها إعلاناً سياسياً ينفتح على المسكوت عنه والغائر في الطبقات الاجتماعية حيث وظف هذا المسرح مفهوم الكابري السياسي) ليخرج بشكل ساخر وفضائحي جديد ومغاير للأساليب الأدائية والإخراجية للكوميديا في منطقتنا العربية وكذلك مسرح يوسف العاني الانتقادي الذي ينفتح على مفهوم الواقعية النقدية والذي شكل ظاهرة اجتماعية وفنية بعد حرب (1969م) في ضوء مسرحيات المفتاح والخرابة والشريعة وغيرها وتوظيف الميثولوجيا الشعبية في تشكيل النسق الكوميدي غير المألوف.

ويشرع علي سالم وألفريد فرج في تشكيل بنائية خاصة في المسرح الكوميدي

المصري والتي تقوم دعاماته على التراث والميثولوجيا بأسلوب إسقاطي بأهداف سياسية واضحة لا تخلو من سخرية عميقة من الواقع العربي في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم.

وجاءت المفارقة الكبرى في تحول المسرح اللبناني من أفق العروض الرمزية والمؤسلبة التي قدمها منير أبو دبس والاحتفال بالاستعادي والإسقاطي المتأثر بالمنظومة المسرحية الأوربية الإيهامية إلى المسرح الشعبي الكوميدي الساخر متمثلاً بمسرح شوشو والمتأثر بمسرح (موليير) والمسرح البرشكي في انتقاده للظواهر الاجتماعية والسياسية.. حيث قام شوشو بلبننة مسرحية (أوبرا القروش الثلاثة) (لبريشيت) وتقديمها على مسرحه لتفكيك الظواهر الاجتماعية للطبقات السفلى في المجتمع اللبناني والعربي عموماً وقراءة الظواهر التي خلفتها نكسة حزيران على المشهد السياسي والاجتماعي ويمكن الإشارة إلى تأثر المسرحيين؛ السوري واللبناني والتونسي والمغربي بتجربة مسرح (البوليفار) الفرنسية التي عكستها القوى الاستعمارية على أرض هذه البلدان في ضوء عمران على مستوى شكل المسرح والمضامين الكوميدية التي تحولت من معالجة الموضوعات السطحية والمعروفة في واقع الطبقات العليا في السخرية من التجار والملاك والطبقة البرجوازية إلى الانتفاح على الموضوعات السياسية التي تعالج الطبقات الدنيا وصراع السلطة وصراع الأرض والإرهاب والعولمة في شكل جديد ومغاير على أنساق التربية المسرحية في المسرح العربي.

صرخة طرزان:

ثمة تجربة في الكتابة اقتربت عندي من الكوميديا السوداء بمجملها وهي تجربة الكاتب (أدغار بوروز) عن الشخصية الشهيرة طرزان فقد كان (بوروز) يولي أهمية كبيرة للاسم كيف يسمى إنساناً ترعرع وتربى مع القردة أياماً طويلة وهو يفكر بالاسم اسم قصيرو سهل اللفظ وقد عمل كمؤلف النوتة يزن الأصوات ويخرج الأحرف والأشكال وينطقها بصوت عال.

ولما ترسخت شخصية طرزان وكان (ماكس راينهارت) منتجاً لهذا العمل فكر كيف ستخرج صرخة طرزان هذه فكتب صرخة إنسان حادة وصرخة حيوان مكتومة زائد صوت مرتجف لطبقة صوتية زائد عواء كلب زائد حك على وتر الكلمات...!

مظهر (بورروز) ككاتب لا يدل على ذلك إطلاقاً إنه متوسط الطول وخشن البنية وشعره قصير ويقف دائماً أثناء الحديث

بحالة مستفزة يتكلم قليلاً وبكلمات مقتضبة كالعسكري يعتقد المرء بالوهلة الأولى أن القضية تخص أحد جنوده «إني لم أتعلم الكتابة قط» يجيب على أسئلة الصحفيين لكنهم سيسألوه عن وصفة النجاح وصفة النجاح.... وصفة النجاح يا سيد بوروز .... وصفة النجاح.

لتأليف رواية جديدة على المرء أن يكون أولاً يجيب هكذا (بوروز):

خائب الأمل فاشل على كل الصعد .

أن يكون قد عاش حياة بغيضة لا تحتمل وغير مثيرة للاهتمام وهارب من الحياة الحضرية.

أن يمتلك ذكاءً عادياً وطموحات اعتيادية.

أن لا يتقن القواعد اللغوية ويقرأ قليلاً ويخوض بمواضيع غير مفهومة.

هكذا كان يجيب (بوروز).... لكن طرزان أصبح أسطورة.

وهكذا تصبح الكوميديا أسطورة عندما تتخلص من الغيظ والحقد كما يقول (شيشرون).

صخب الآخرين في الجسد الواحد

حديث عن تجربة المونودراما(*)

عبدالعزيز صالح الصقعبي

(السعودية)

في البدء هل هيأنا أنفسنا للحديث عن التجارب المسرحية، إنها محاولات وليست تجارب، ولنكن صادقين مع أنفسنا، إنها محاولات، تصل لدرجة المغامرة، ولكن نحن قررنا منذ أن وطأت أقدامنا خشبة المسرح، أن نتدثر بهمومه أكثر من أفراحه، ومشاكله أكثر من متعه.

نحن مسكونون بهم المسرح

وإن قال سعد الله ونوس نحن محكومون بالأمل، أضيف والألم.

لقد أعجبتني مقولة (لبيتر بروك) وردت في كتابه (الباب المفتوح) أفكار حول التمثيل والمسرح والتي ترجمها ضمن الأعمال الكاملة الناقد فاروق عبدالقادر يقول بروك: «إن الحياة في المسرح أكثر قابلية للقراءة وأكثر قوة لأنها أكثر تركيزاً، فعملية اختصار المساحة وضغط الزمن يخلقان درجة من التركيز».

(*) ورقة ألقيت في ملتقى النص المسرحي، الرياض 2010م.

عندما بدأت علاقتي بالمسرح لم أكن أعرف مقولة (بيتر بروك) تلك، ولكن في الوقت ذاته أشعر بأن كل عرض مسرحي أشاهده يفتح نافذة على حياة مذهلة غالباً لا أعيشها، لم تكن هنالك مسارح في مدينة الطائف، هنالك مشاهد مسرحية تقدم بين فقرات الحفلات المدرسية، هنالك بعض المسرحيات يعرضها التلفزيون السعودي، لذا فعندما سنحت لي فرصة دراسة اللغة الإنجليزية في بريطانيا فترة الصيف، وأنا في سنتي الجامعية الأولى في (1978م) على ما أذكر، لسد عجز إتقان اللغة الإنجليزية بصفتي خريج دار التوحيد، وحتى أتمكن من مواصلة الدراسة الجامعية في كلية الآداب قسم اللغة العربية، الجميل أن معهد اللغة والذي يقع في مدينة «نورج» شمال شرق لندن.. كان يقيم بعض الأنشطة، والفعاليات، ومن ضمنها، حضور بعض المسرحيات، بأنواعها المتعددة: الكلاسيكي، البانتومايم الإيمائي، وغيرها.

بالطبع كانت لغتي بسيطة فلم أكن أستوعب تلك الأعمال كنصوص، ولكن كنت أستمتع بالعروض المسرحية، ذات يوم كانت هنالك رحلة لمشاهدة عرض مسرحي.

جلست مع بعض الأصدقاء، على مقاعد خشبية، بسيطة، مقابل مسرح صغير، كانت هنالك امرأة.. تتحرك وسط إكسسوارات متناثرة توحي بأنها أثاث منزلي، المرأة وحيدة، تتحدث وتتحرك.

كانت تقترب من الحضور تتحدث معهم تنظر إليهم.. أخافتهم عندما غضبت وارتفع صوتها، تفاعلوا معها، مع معاناتها.

لا أذكر تماماً مقدار زمن المسرحية ولكن غالباً أكثر من نصف ساعة، وكما أسلفت لو كانت لغتي الانجليزية جيدة ربما استمتعت بما تقوله، ولكن كان إلقاؤها جيداً وموصلاً لجزء كبير من الفكرة.

انتهى العرض لتنتهي تلك الحكاية، ولتنبثق في ذهني عدة أسئلة، تبقى أغلبها بدون إجابة حتى وقتنا الحاضر، من تلك الأسئلة : لماذا ممثل واحد؟ هل هو رغبة بالتقشف أم أن القصة أو الحدث لا يحتمل أكثر من ممثل واحد؟، هل سيتقبل كل متفرج مسرحية لا يوجد بها سوى شخص واحد؟، هل يقدر كل ممثل أن يكون هو الشخص الوحيد، وغير ذلك من الأسئلة.

بدأت أبحث في تراثنا العربي عن شيء مشابه، هنا تذكرت الراوي أو الحكواتي ذلك العربي الذي يسرد قصص ألف ليلية وليلة وتغريبة بني هلال والزير سالم، وقد سمعنا عن ابن المغازلي وغيره من الرواة والحكواتية في تراثنا العربي، بالطبع هناك اختلاف كبير بين الحكواتي، وممثل مسرحية الشخص الواحد.

فالحكواتي يتحدث فقط، ربما يغير بعضهم بنبرات صوته، يتحرك قليلاً

يصرخ يبكي، ولكن يبقى يتحدث، أما مسرحية الممثل الواحد، فهنالك شخص رجل أو إمرأة، يتحرك، وبالطبع يتحدث، ولكن حديث بنسق خاص.

العرض الذي قدمته تلك المرأة الإنجليزية، بقي يشغل ذهني، حتى استطعت أن أتعرف على المونودراما، ومع الزمن بدأت تتضح لي كثيرٌ من الأجوبة حول هذا المسرح، قد يكون مريحاً و لا يكلف كثيراً، فربما لا يحتاج العرض إلا لممثل واحد ومخرج واحد، وشخص يقوم بمساعدة المخرج في الإضاءة والصوت، إذاً هي وسيلة للتقشف وتوفير المصاريف، وهذا ماحدث عندما مثلت مسرحية صفعة في المرآة الملكة فقد كان طاقم المسرحية مكوناً من اثنين فقط الممثل الذي يقوم بالدور الوحيد وهو الدكتور بكر الشدي، رحمه الله، والمخرج الفنان عبد الحمن الرقراق، كانت المشاركة الأولى في الجزائر عام (1984م) ثم في العام نفسه في المغرب، ولا أريد أن أعلق على عدم مشاركة المؤلف للعرض في المغرب، ربما كان هنالك توجه للتوفير، عموماً، السؤال الذي ألح علي عند مشاهدتي للعرض الإنجليزي عن التقشف كان منطقياً، أما كون النص لا يحتمل أكثر من ممثل واحد، فربما يكون كذلك، ولكن ثمة نصوص كثيرة بالإمكان أن تكون مونودراما وبالإمكان أن تكون نصوصاً مسرحية بشخصيات متعددة، من أمثلة ذلك (قصة موت موظف) (لشيخوف) التي أعد منها أمين بكير نص الممثل الواحد بعنوان «ومن العطش ما قتل» النص ذاته قدم كفيلم سينمائي بشخصيات متعددة بطولة سمير غانم إن لم تخنِّ الذاكرة، إذا قضية النص لممثل أو أكثر، يحددها قدرة الكاتب في إقناع المتفرج أن النص بصورته التي كتبها لا يحتمل أكثر من ممثل واحد.

يبقى الأمر المهم وهو قدرة الممثل على تقديم النص وحيداً، فبدون الحضور المسرحي للممثل، سيفشل العمل،أمر آخر يجب أن يتقبل الجمهور الممثل ويتابعه، ويجب على الممثل أن يهتم بإيقاع العمل، إن مجرد صمته للحظات أو خفوت صوته، سيتسبب بتسرب النعاس إلى أجفان الحضور، وهذا ما نشاهده في كثير من المحاضرات ، وبالذات عندما يكون الإلقاء رتيباً، لذا يجب على الممثل أن يتحرك، ويواجه الجمهور، يتلاعب بأعصابهم، يجعلهم يضحكون، ويبكون، يمتعهم، حتى إن بعض الممثلين يمارسون الرقص، يقول سمير العصفوري في حديث لمجلة الرولة: بالنسبة لمؤدي فن المونودراما ينبغي أن يستعرض أمامنا مهارات متفردة ومنفردة كأن يمثل ويرقص ويغني ويجسد أمامنا

العالم بكل ما يحتويه هذا العالم من أشباح وأرواح وآفـاق»، ولكم أن تتخيلوا الممثل اللبناني الذي قدم العديد من مسرحيات الشخص الواحد (رفيق علي أحمد).

وحيث أننا نتحدث عن الممثل دعوني أقدم لكم مقولة ثانية (لبيتر بـروك) في كتابه (النقطة المتحولة) يقول (بـروك): «على الممثل ألا يكتفي بتقديم ما يفهمه، لأنـه في هـذه الحـالـة سيجعل سحر الـدور على قد مستواه، بل عليه أن يجعل الـدور يثير في نفسه كل الأصداء التي لا يستطيع أن يبلغها وحده» لا أريد أن أعلق على كلمته، ولكن أعتقد أن كل ممثل سيستفيد من هذه المقولة لوتوقف عندها كثيراً.

وحقيقة إن حضور الممثل وإبـداعـه يضيف الكثير للعمل، وقد لاحظت ذلك في تجربتي مع راشد الشمراني وبكر الشدي في صفعة في المـرآة، وناصر القصبي في واحد صفر، وللأسف لم أتمكن من حضور مسرحية البديل التي قام بالدور الوحيد بها الفنان إبـراهـيـم الحـارثـي وأخرجها أحـمـد الأحـمـري، وذلـك في المـهـرجـان السعودي الأول لمسرح المونودراما والـذي أقيم عام (2004م) في الطائف، وأنا هنا أتكلم عن أعمال المونودراما، وما ينطبق عـلى هـذا الـفـن المـسـرحي يـنـطـبـق على النصوص العادية والتي تعتمد على عدد من الممثلين، لـذا نجد أن هنالك ممثلين وهنالك كومبارس، ولحسن حظي وفقت بمجموعة من الممثلين الجيدين الذين قدموا مسرحية اللعبة التي قمت بإعدادها عن مسرحية المقهى الزجاجي لسعد الله ونوس، وإخراجها أيضاً، وكذلك وفقت بالحضور الجيد للممثلين الذين قدموا مسرحية واحد اثنان ثلاثة، والتي أخرجها نايف خلف، لذا فالممثل مهم لنجاح مسرحية المونودراما، وأذكـر أن هـنـالـك ممـثـلاً مـغـربـيـاً يقوم بالكتابة والتمثيل والإخـراج، وكان يشارك بالعديد مـن المـهـرجـانـات المسرحية وهو (عبد الحق الزروالي).

أعـود لتجربة الكتابة.. كنت أنتظر فرصة الاقتراب من المسرح والمشاركة فيه، في الوقت ذاته كنت أبحث عما هو مختلف، ربما، وهنا دعوني أتحدث قليلاً عن نفسي بصدق وشفافية، أقول ربما لو لم أطلع على تلك التجربة المسرحية للمثلة الإنجليزية لما عرفت مسرح الممثل الواحد أو المونودراما، وربما لما كتبت مسرحية «صفعة في المرآة» في أوائـل عـام (1983م) ومـا تبعها من مسرحيات.

وعندما كتبت تلك المسرحية، كانت علاقتي بالمسرح علاقة متفرج فقط، لم

أكن بعيداً عن الكتابة، ففي وقتها كنت أنشر قصصاً قصيرة في أغلب الصحف والمجلات السعودية، ولكن ثمة متعة خاصة بالمسرح، عرفتها كثيراً عندما صفق الجمهور بعد انتهاء العرض الذي قدمه الزميل الدكتور راشد الشمراني، وبعد ذلك الزميل الدكتور بكر الشدي، رحمه الله، ثم ناصر القصبي.. وهكذا.. مع كل عرض، أشعر بمتعة الانطباع المباشر لدى المتلقي.

إنها متعة عندما تكتب أي نص، حتى لو كان هذا النص كلمة يلقيها مذيع في حفل رسمي.

ولكن هل ننتظر الإلهام ليأتي النص كيفما اتفق، بكل تأكيد لا، لابد أن يكون هنالك وعي بالنسق الكتابي، فحين أقرر أن أكتب عملاً مسرحياً، فلابد أن أتخيل خشبة المسرح، وهيئات الممثلين، بالطبع آلية كتابة النص المسرحي لا يمكنني التحدث عنها الآن لكونها تحتاج إلى دورات وندوات ومحاضرات كثيرة، لذا فمن المهم أن يعرف كل واحد ما هو النسق الذي سيكتبه، وهنا تأتي الصنعة والممارسة، عندما قررت كتابة «صفعة في المرآة» كان كل شيء واضحاً في ذهني، شجعني حرص الزميل راشد الشمراني على تنفيذ ذلك العمل المغامرة، و كان فرع جمعية الثقافة والفنون في الطائف أرضاً خصبة لهذه البذرة التي تعد أول تجربة في المملكة إضافة إلى دول الخليج العربية، كانت الرسالة القصيرة للعمل، كيف يتعرى الإنسان أمام المرآة، ولو واجهها هل سيتلقى صفعات، كيف يتعرى، طبعاً يتعرى مجازاً عندما يتبنى مشروعاً ليس لديه معلومات كاملة عنه، وينتظر من الآخرين مساعدته، عندما لا يكون لديه الغطاء الذي يقيه من الصفعات والفضيحة، فالممثل في النص قابع في بيته، في انتظار خبر يأتي به صديقه، الذي يتأخر عليه بالرد مما يجعله يتصل عليه ولا يعرف أنه المتحدث، و يستغل صديقه مشكلته بعدم معرفة الآخرين وعدم تمييز أصواتهم فيتلاعب بأعصابه، «وقتها لم يكن هنالك هاتف محمول ولا إظهار رقم المتصل»، يعيش صراع علاقاته مع الآخرين.

لا أريد أن أحكي لكم قصة هذه المسرحية ولا بقية المسرحيات مثل واحد صفر وولادة متعسرة وأنا لست أنا، وغيرها، فهي صدرت عن وزارة الثقافة ضمن سلسلة نصوص مسرحية، ولكن وقبل أن أتحدث عن كتابة المونودراما، أقول: إن هنالك دراسة متميزة للدكتور سعيد السريحي، نشرت في التوباد عن مسرحية صفعة في المرآة.

كما قلت لكم: إن الفكرة إلى حد كبير وصلت لمرحلة النضج والتي كانت ربما مصدر إلهام، ولكن بكثير من الصنعة، وحول الإلهام أتذكر مقولة (لبرنارد شو) يقول فيها: (إنني لا أسترشد بالقواعد المسرحية، بل أنا شخص ملهم ولست أدري كيف أستقبل هذا الإلهام، وأنى يأتي إلي،لا يمكن أن يكون ذلك إلا إلهاماً فإنه يهبط علي من غير أن يكون لي غرض أو صالح شخصي.

وليس هذا فيما أرى ما نعنيه إذ نقول: إننا نسترشد بالقواعد المسرحية، بل هو الهذيان بعينه،وليس الهذيان المعقول إلا ما نسميه مسرحية أو تمثيلية) (انتهى كلامه).

لذا فقد اقترن الإلهام بالصنعة في كتابة مسرحياتي، ففي مسرحية صفعة في المرآة اخترت ، مكاناً واحداً وهو أشبه بالغرفة، مقاعد متناثرة، واخترت بعض الإكسسوارات التي تخدم النص، لوحة الموناليزا، الهاتف، وبعد ذلك بدأت المسرحية بحديث الممثل الذي هو أقرب للمونولوج، والذي يقترب من الحوار الداخلي غير العلني تجاه موقف معين لايمكن الإفصاح عنه ، وبالطبع يختلف عن التمثيل الذي يعتمد على الإفصاح والوضوح، وهنا أمر مهم، يجب أن نعي أهمية الصراع، لنحقق التوازن في النص المسرحي، وبالذات الصراع النفسي، وصدى الصراع مع الآخرين، وردة الفعل لقاء أمر معين، ففي مونودراما واحد صفر كانت هنالك ردة فعل لقاء الحصول على مبلغ من المال، أعقب ذلك صراع مع هذا الطارئ، وفق ثلاثة مواقف قبل، حينما كان البطل معدماً، وحالياً بعد حصوله على المال، وفي المستقبل.

صدقوني إنها متعة، عندما تجعل بطل مسرحيتك يعيش صراعات مختلفة، مع نفسه، ومع القيم، ومع الآخرين، ومع جميع المؤثرات حول، المكان والزمان، والرائحة والصوت والضوء.

أنت عندما تكتب نصاً مسرحياً شائكاً ومشوقاً، كنص الممثل الواحد، فلابد أن تتخيل نفسك كعازف آلة العود، لابد أن يكون لديك القدرة على التلاعب بالأوتار، لتخرج أصواتاً متناغمة، وتمتع كل مستمع، آلة العود هي الممثل الواحد، والعازف هو الكاتب، بالطبع، إذا لم تكن الأوتار مشدودة وموزونة، لن يكون هنالك صوت جميل، وبكل تأكيد أن العزف الجيد ليس بيد واحدة بل بيدين ولابد من موصل للصوت و مكان يجعل العازف مرتاحاً وهو يبث إبداعه، كذا المسرحية.

دعوني أقف عند نقطة أخيرة وهي، الهرولة أمام الصرعات والتجارب وما هو مختلف، ولن أخر ج عن إطار السرد، عندما أطرح المونودراما، والقصة القصيرة جداً، ففي الوقت الحالي اتجه كثير من كتاب القصة إلى كتابة القصة القصيرة جداً، بدون وعي، وكتابة القصة القصيرة جداً تعني إجهاض نص قصصي جيد، لأجل نزوة النص القصير جداً، أو تقديم نسق مشوه بين الخاطرة والمقولة القصيرة، ولن أطيل لأننا لسنا في مجال الحديث عن القصة القصيرة، ولكن الشيء بالشيء يذكر، فكما هنالك صرعة القصة القصيرة جداً، جاءت صرعة المونودراما، هنالك من أراد أن يقدم مونودراما، فقدم شخصاً يتحدث عن مجموعة من الأشخاص، ويحكي بأصوات مختلفة حوارات من المفترض أن تكون بين أكثر من شخصية ماثلة على خشبة المسرح، وأعتقد أنه كان من الأفضل لو كتب نصاً متكاملاً وقدم عدة شخصيات مختلفة ومتباينة، وأنا أقولها بكل صراحة، لا بأس بتقديم أعمال مونودراما، ولكن نحن نحتاج لأعمال مسرحية متكاملة، بشخصيات متعددة، لذا لا نستغرب عندما يكون توجه أغلب كتاب ودارسي فن المسرح إلى المسرح العادي بأنواعه المختلفة دون التوقف عند المونودراما، لكونها نوعاً من التجريب، وهنالك عدد من الأعمال المسرحية بداخلها منولوجاً لأحد شخصياتها أو ما يشبه المونودراما.

ليس هذا فحسب بل إن هنالك العديد من الدراسات حول مسرح المونودراما من ذلك دراسة الدكتور حمدي الجابري، التي عنونها بـ «المسرح الكاذب الذي خدعنا المونودراما، حيث تحدث عن لجوء بعض الأفراد لتقديم عروض المونودراما ومهما كانت المسميات الدعائية، لايعني أكثر من تأكيد درجة من درجات العجز عن تقديم مسرح حقيقي «والكلام للجابري» يخاطب الجماهير ويعبر عن أحلامها وآمالها، ومعاناتها، كما أن سيادة هذا النوع لابد أن تعني أيضاً درجة من درجات الاستسلام أمام طوفان المسرح التجاري في عالمنا العربي، وذلك باكتشاف نوع مسرحي منقرض لتقديمه للجماهير وهو المونودراما التي لا يلجأ إليها المسرح التجاري، وبالتالي يتحقق نوع من من التفرد ببعض العروض شبه المسرحية التي توهم بوجود حركة مسرحية» وقد طرح مجموعة من الآراء حول هذا المسرح من ضمن ذلك رأي المخرج الأردني حاتم السيد الذي أخرج مونودراما حال الدنيا وهي من تأليف ممدوح عدوان، يقول حاتم: «أنا ضد المونودراما لأن المسرح حركة وحياة ، ومشكلة المونودراما لا تمكن

دائمـاً مـن تـقـديـم حـيـاة بـكـامـل أبـعـادهـا وعرضها على خشبة المسـرح.. ثم إنها جماهيرياً غير ناجحة .. لأنه من الصعب أن تعثر على ممثل قادر على شمولية التعبير والحركة، وعلى تجسيد ذلك بقدرة كبيرة ذلـك الـديـالـوج الـذي يفجره مـن الداخل ليبدو أنه مونولوج في المونودراما».

وأنـا أستعرض هـذه الآراء لست ضد المونـودرامـا، ولكن أرى، وهـو رأي خاص، أنه لايحتاج أن يكون له مهرجان خاص، مع احترامي لكل مهرجانات المونودراما المحلية والعربية والـعـالمـيـة، ويـجـب أن نـعـرف أن أغلب الدول بالذات العالمية، لديها مسارح متعددة ومهرجانات مختلفة، وماتقدمه من مهرجانات خاصة بالدراما هي مكملة لنشاط مسرحي كبير ومتعدد.

لقد كانت المونودرما هي العتبة الأولى التـي صعدتُ عليها في سلم المسـرح، ولا زلت أميل إلى كتابة مسرحيات المونودراما، ولـكـن إنـنـا في هـذا الـلـقـاء والـذي يهتم بالنص المسرحي، يجب أن نخرج بصيغة توصية لكتابة نص مسرحي متميز، لا نريد مسرحيات الفصل الواحد ولا مسرحيات المونودراما، بل نريد مسرحيات تقترن فيها المتعة بالفائدة.

ونـحـن هنا في المملكة، وهـذا اللقاء خاص بالنص المسرحي، يجب أن نبحث عن النص الجالب للجمهور وليس الطارد لهم، وبكل أسف كثير من الأعمال المسرحية التي قدمت في السنوات الماضية، وإن كانت تتميز برقي الطرح، وتجاوز الفكرة، ولكن بعضها طارد للجمهور، لنقترب كثيراً من هذا الجمهور ليتحقق الحوار الذي يبدأ من خشبة المسرح ويعم هذا الوطن الجميل.

المسرح والمجتمع
قراءة في نصوص سعد المسمى المسرحية

علي عبدالعزيز السعيد

(السعودية)

ينتمي الكاتب المسرحي سعد المسمى لكتاب المسرح الاجتماعي، ذلك المسرح الذي يهتم بالدرجة الأولى بقضايا المجتمع اليومية وهموم الإنسان البسيط في معيشته ورزقه وبحثه عن حياة كريمة ، وبالرغم من صبغة الواقعية التي تسيطر على كثير من أعمال هذا النوع من المسرح وعلى أعمال سعد المسمى بالذات إلا أنها تتميز بقربها من مختلف فئات المجتمع دون أن تتوشح بنخبوية متعالية تستغلق في فهمها على العامة، أو تتمادى بإسفاف وتهريج وتنحدر بالمشاهد، في حين يهدف المسرح في معرض أهدافه إلى الارتقاء بذائقة المتلقي واحترام ذوقه العام.

ويمكن لنا أن نضع أعمال الكاتب المسرحي السعودي سعد المسمى في ثلاثة مسارات هي:

- المسرح المدرسي وله فيه عدد من النصوص المسرحية مثل: المضمار، جوال الحجام، اصح يانايم، الشمعة.

- مسرح الطفل وله من النصوص المسرحية : العصفور ، بيئتنا تنادي
- مسرح الكبار وله من النصوص المسرحية استراحة دوت كوم، في الثمانيات، عليهم عليهم، سوالف ليلة عيد، ليالي المصفر، سوق الهوامير، لا طبخ ولا شوي، سراب.

وفي نصوص المسرح المدرسي سيطرت على مضامينها القيم التربوية التي يتطلبها مثل هذا النوع من المسرح، وإن لم تكن تخلو من النقد الحاد أحياناً لكثير من الممارسات التربوية الخاطئة أو الطرق والأساليب التعليمية التي عفا عليها الزمن ولايزال الميدان التربوي متمسكاً بها ولعل هذا يبرز كثيراً في مسرحية (المضمار) التي يعالج فيها مسالة تكريم المتفوقين دراسياً فقط وإهمال المبرزين والموهوبين إبداعياً سواء في الفنون أو المسرح أو الشعر ملمحاً بأن هذا التفوق وهميٌّ نتيجة تغليب مسألة الحفظ على الفهم الأمر الذي عالجه مؤخراً برنامج التقويم والقياس... في حين أن مسرحية (جوال الحجام) وهي مسرحية مدرسية كوميدية تؤكد على أهمية إعمال العقل والتفكير قبل اتخاذ القرارات حتى تحمد العواقب وهي تستلهم التراث من خلال حكاية بائع الحكمة، إلا أنها مازجت بين الصبغة التراثية والبيئة المعاصرة.

وتأتي في الجانب الثاني نصوصه المسرحية التي كتبها لمسرح الطفل وهي في أغلبها موجهة لمرحلة الطفولة المبكرة ففي مسرحية العصفور يعالج عدداً من الموضوعات المتعلقة بالطفل مثل قضايا الصحة العامة وبيان أهمية الغذاء السليم وخاصة الحليب ، بالإضافة إلى غرس القيم التربوية كالأمانة، والصدق، والتعاون، وحب الخير للجميع. كما أنه في مسرحية (بيئتنا تنادي) والتي تدور أحداثها في البيئة البرية التي اعتاد الناس أن يقضوا أوقات نزهتهم فيها ركز الكاتب على بث رسائل قيمية وتربوية من خلال أحداثها حول أهمية العناية بالبيئة والحفاظ عليها وعدم العبث بها أو إتلاف مكوناتها من أشجار وأعشاب.. ونلاحظ حرص الكاتب على تضمين مسرحياته تلك ببعض الأهازيج والأناشيد التي تضفي مزيداً من البهجة والمتعة عند عرض المسرحية - بالإضافة إلى المواقف الكوميدية التي تعتمد على المفارقة بين شخصيات الحدث سواء كانت آدمية أو حيوانية والتي تتميز بها المسرحيات حيث يزاوج الكاتب في شخصيات مسرحياته بين الحيوانات والبشر حيث نجد شخصيات التلاميذ ومعلمهم ونجد الثعلب والقط، والأرنب والعصفور، الجمل في مسرحية (العصفور) ، كذلك نجد الأطفال والجمل

والغزال في مسرحية (بيئتنا تنادي) ونشاهد أيضاً حضور التراث من خلال استدعاء شخصية السندباد الذي يقوم برحلة على بساطه عابراً وسط الجزيرة فينزل لديهم لتستعين به شخصيات المسرحية للحكم فيما بين الإنسان والحيوان بين حاجة الحيوان لهذه البيئة كمقر لمعيشته وبين استهتار الإنسان وإهداره لها لكننا نلحظ حضوراً طاغياً للجمل في جميع أعماله الموجهة للطفل وهذا نابع أن الجمل يشكل قيمة ثقافية واقتصادية في حياة أبناء المملكة والجزيرة العربية بشكل عام.

وفي المسار الثالث من أعمال الكاتب ألا وهو مسرحيات الكبار والتي تظهر فيها وبوضوح شخصية الكاتب الناقد الذي يلتقط الموقف الاجتماعي والقضية الإنسانية ويصوغ فيها أحداث مسرحياته ومن خلالها نص مسرحية (في الثمانيات - 1421هـ) يتضح لنا الجرأة العالية التي يتمتع فيها وذلك لتصديه لموضوع حساس وقد يكون من (التابوهات) المحرم تناولها في تلك الفترة ألا وهي نقد أداء قطاعات الأمن (كالمرور والشرطة والدفاع المدني) وعلاقة أفراد المجتمع معها وذلك من خلال حبكة مسرحية بسيطة وغير معقدة حيث يقوم شابين (أحدهما ابن غني والآخر ابن فقير وأعمى في التفحيط) ويمسكهما المرور ويودعهما الحجز ويأتي والد كل منهما لإخراج ابنه، فيبدأ الأعمى بلوم ابنه على المشاركة مع صديقه في التفحيط حيث إنه لا يملك من الجاه والمال ما يملكه والد صديقه الذي يستطيع إخراج ابنه بالواسطة بينما هو (أعمى وفقير، داج هاج).. وخلال هذا الحوار نجد المفارقة الكوميدية بعد حضور الضابط والأعمى مسترسل في حديثة منتقداً لأداء رجال المرور مع محاولة ابنه إيقافه إلا أنه يسترسل متنقلاً في حديثه عن المرور والدفاع المدني وأمن الطرق في جرأة غير مسبوقة.

ولعل عرض هذه المسرحية وفي مناسبة أمنية (ختام حملة التوعية الأمنية الشاملة) والصدى الذي حققته أعطى الكاتب سعد المسمى الثقة في قبول المتلقي لطرح القضايا الاجتماعية والقرب من هموم الناس فكانت مسرحيته الثانية (استراحة دوت كوم 1424هـ) والتي تدور أحداثها في داخل إحدى استراحات الشباب محاولاً تسليط الضوء على الممارسات السلبية التي تحدث في ظل انغلاق هؤلاء الشباب على أنفسهم دون حصولهم على وسائل ترفيه عامة مع إحساسهم بوجود فراغ كبير الأمر الذي يجعلهم صيداً ثميناً لكل المغريات وهي رسالة تربوية وجهها الكاتب للمجتمع كي يتداركوا أبناءهم قبل الضياع.

وفي مسرحية (عليهم عليهم 1425هـ) انتقل سعد المسمى لمناقشة قضية اجتماعية أخرى أكثر عمقاً وحساسية بل هي قضية وطنية صارت شغل الوطن الشاغل ولاتزال، ألا وهي أزمة الحوار بين فئات المجتمع ، بين الأجيال أو الفئات والتيارات مزاوجاً بين الواقع والخيال (الفانتازيا) بقالب كوميدي ساخر من خلال مباراة بين جيل الكبار (الشياب) وجيل (الشباب) بالرغم من أن النص أخذ القالب الكوميدي الذي يعتمد على المفارقات إلا أن هذا الغلاف الضاحك لم يستطع أن يخفي عمق الدلالة وجوهر المعنى الذي تحمله تلك الكلمات سواء على مستوى الطرح الاجتماعي أو الإسقاط الفكري والسياسي لموضوع الساعة في المجتمع السعودي وهو الحوار بين العديد من الأطراف والتوجهات الفكرية المتقاربة أو المتباعدة لأبناء هذا الوطن الغالي، وقد كان المؤلف ذكياً حينما أشرك بالحوار بعض الأطراف الأخرى من عرب ومسلمين (الخبراء الذين استقدمهم كل طرف) آدم وافتخار ، الذين حينما احتدم الصراع بين الطرفين تنحوا جانباً ليقفوا كالمتفرجين ثم يغادرون الساحة بعد أن كادت أن تخرب بالرغم من أنهم ساهموا في إذكاء نار الصراع بينهما بل عملوا على التملق لدوافع شخصية دون حب في الأطراف نفسها.

النص عالج كثيراً من الظواهر الاجتماعية التي قد تذكي نار القطيعة بين أجيال المجتمع، كعلاقة الأب بأبنائه وإهماله لهم، وتسكع الشباب بالشوارع والفراغ وما ينتج عنه، والبطالة، وضعف الموارد المادية للشباب وقلة الرواتب وارتفاع المهور ،وتعالي الأبناء على آبائهم ، وتخلي الآباء وكثير من قطاعات المجتمع عن الشباب مما يجعلهم صيداً سهلاً لأصحاب الفكر المنحرف من التكفيريين والإرهابيين ومروجي السموم والمخدرات.

وإذا كانت مسرحية (عليهم عليهم) جاءت لتحمل النبوءة فيما سيحدث للمجتمع من صراعات فإن مسرحية سوق الهوامير (2007م) جاءت لمحاولة الفهم ولطرح الأسئلة حول الأزمة المالية التي حدثت في المجتمع السعودي بعد الانهيار المفاجئ لسوق الأسهم في منتصف (2006م) والتي تأثر بها كل بيت سعودي وتضررت كل أسرة جراءها، ونستطيع أن نستخلص من نص سوق الهوامير إشاراته للأيدي الخفية التي تلاعبت بالسوق دون أن تجد أحداً يردعها بل كانت السلطات المالية تقف كالمتفرج على ما يحدث دون أن يكون لها أي تدخل لإيقاف هذا الانهيار ويظل السؤال المأساوي الساخر الذي أطلقه سعد المسمى في نصه المسرحي على لسان إحدى شخصياته: (طيب إذا

كان الناس كلهم خسروا في سوق الأسهم.. دراهمهم من اللي أخذها ومن اللي ربحها.. وين راحت الدراهم !!!) في هذه المسرحية لا يطرح الكاتب حلولاً ولا يقدم مقترحات بل يطرح أسئلة حائرة تبحث عن إجابة لماذا وكيف انهار السوق.. ويترك هذه الأسئلة معلقة. بالرغم من إشاراته اللماحة والتي تمثلت في الأشباح التي كانت تسير مديري صالة الأسهم . حيث نرى أنهم مجرد صورة لقوى خفية سرقت أموال الناس عبر التلاعب بالمضاربات الوهمية. وفي مسرحية (لا طبخ ولا شوي) يعالج سعد المسمى بقالب كوميدي ساخر قضايا العمالة السائبة والاستقدام الوهمي والاتجار بالفيز والتأشيرات ونثر العمال في أسواق المملكة بدون مبرر إلا مبرراً واحداً ألا وهو الجشع دون النظر إلى ما قد تسببه هذه الأعداد من العمال من أضرار اجتماعية وأمنية داخل البلاد وحرمان أبناء الوطن من فرص العمل التي هم أحق بها ، وعلى الرغم من أن هذه القضية ليست وليدة الساعة وليست جديدة بل ملأت صفحات الجرائد منذ عدة سنوات يأتي تصدي سعد المسمى لها في هذه المسرحية كونها أصبحت قضية وطنية مزمنة بل وقضية الشارع الأولى وهو كما في سوق الهوامير يواصل طرح الأسئلة وإن اختلف السؤال هنا في لا طبخ ولا شوي عنه في سوق الهوامير ففي حين كان في السؤال في سوق الهوامير كيف حدث ؟ يأتي سؤال لا طبخ ولا شوي لماذا يستمر هذا؟!! السمة الغالبة لهذين العملين هي الكوميديا الساخرة التي تعتمد أحيانا على الموقف وأحياناً أخرى على الفارقة اللفظية وعلى الشخصية الكاريكاتورية في بعض الأحيان.

أما في مسرحية سراب وإن كانت الكوميديا سمة غالبة عليها إلا أنها تأتي أكثر عمقاً عن النصوص السابقة وأكثر غوصاً في أعماق الشخصيات ومعاناتها الاجتماعية والعاطفية وتدور أحداثها حول مجموعة من الموظفين يقومون برحلة وداعية لأحد زملائهم الشباب الذي حصل على بعثة دراسية للخارج، ويتوجهون إلى أطراف صحراء الدهناء ولكنهم يتيهون فيها وتتعطل مركبتهم وينقطعون عن العالم ليواجهوا مصيرهم بمرجعيات مختلفة بين أمل ورجاء في النجاة وبين اليأس والإقرار بالمصير المحتوم فيسترجع كل واحد منهم مسيرته وحياته وصراعاته في المجتمع، ويتخلل المسرحية العديد من المواقف والمفارقات الكوميدية التي تندرج في كوميديا الموقف، والكوميديا السوداء التي تكشف مرارة جوانب كثيرة من العلاقات الاجتماعية.

وفي نصين مسرحيين آخرين لسعد المسمى (الشمعة، وسوالف ليلة عيد) نجد اختلافاً حيث يسيطر الحنين للماضي الممزوج (برومانسية) وشاعرية مرهفة حيث تدور أحداث مسرحية الشمعة في فناء إحدى المدارس وهم يحتفلون بوداع أحد المعلمين المتقاعدين فيسترجع خلال كلمته الوداعية مسيرة حياته التعليمية، بينما يسترجع شخصيات مسرحية (سوالف ليلة عيد 2003م) وهم ثلاثة من كبار السن عند اجتماعهم في ليلة العيد ذكريات طفولتهم وأيام العيد فيها وحنينهم لها تأتي هذه المسرحية ممزوجة بمقطوعات شعرية تراثية اختارها المؤلف لتغنى على لسان الشخصيات بما تمثله كل أغنية من مشاعر تجاه كل شخصية.

ويمكن لنا أن نلحظ بعض السمات لنصوص سعد المسمى أبرزها الخطاب التربوي الأخلاقي سواء في مسرحيات الطفل أو المسرحيات المدرسي وحتى مسرحيات الكبار مثل استراحة دوت كوم وعليهم عليهم. وعلى مستوى المنظر المسرحي والمكان نجد هناك تبايناً حيث نجد ثبات المكان في المسرحيات المدرسية.. (ساحة المدرسة أو الفصل) وكذلك في مسرحيات استراحة دوت كوم، وعليهم عليهم ومسرحية سوالف ليلة عيد (استراحة شبابية، ساحة ملعب، عريش في مزرعة)، بينما نجد ثنائية المنظر في مسرحيات الطفل وبعض مسرحيات الكبار كمسرحية سوق الهوامير (السوق الشعبي القديم، وصالة الأسهم) ومسرحية لا طبخ ولا شوي (مكتب المؤسسة وصالة فندق) ومسرحية سراب (مكتب الدائرة الحكومية والصحراء).

أيضاً المفردة الشعبية شكلت خيطاً جميلاً في نسيج نصوص سعد المسمى وبرزت من خلالها البيئة الاجتماعية وحددت جغرافيتها المحلية القصيمية في بعض النصوص مثل سوق الهوامير و سواف ليلة عيد، وسراب، بالإضافة إلا اتكائه على الأغنية الشعبية وألوانها في مجمل أعماله مثل مقدمة مسرحية سوق الهوامير التي كتب كلماتها بنفسة أو استشهادات شخصياته ببعض الأغاني الشعبية الشهيرة والتي وظفها بشكل جيد ومناسب يتماهى مع سياق الحدث المسرحي.

وفي الختام يمكن لنا أن نجمل القول بأن نصوص سعد المسمى المسرحية تمثل وثيقة فنية هامة لمرحلة اجتماعية حافلة بالمتغيرات الاجتماعية والثقافية يمر بها المجتمع السعودي يغلفها انفلات كبير في التعاطي مع مسائل التقنية والتواصل الحديثة ، في ظل استمرار الثقافة الاستهلاكية للمجتمع وعدم السعي الجاد للتحول إلى مجتمع منتج.

المسرح السعودي المعاصـــر

نايف معيض البقمي
(السعودية)

• لمحة تاريخية للمسرح السعودي:

نشأ المسرح السعودي عن طريق التأثير الذي لاقته المنطقة الغربية من البلاد حيث إنها كانت عرضة إلى التأثر بالثقافة العربية في مصر التي كانت أكثر المؤثرين على نشوء المسرح بسبب موقعها وعلاقتها بالسعودية.

وقد كان أول نص مسرحي مكتوب قد ظهر عام (1932م) وقد قام بتأليف هذا النص المسرحي الشعري حسين عبدالله سراج الذي أتم دراسته بالجامعة الأمريكية في بيروت وكان دائم الاطلاع على ما يقدمه إخوانه العرب من إنتاجات أدبيه وفكرية وفنية ومسرحيه. كتب سراج عام (1943م) نصاً مسرحياً حمل عنوان (جميل بثينه) ثم عام (1952م) (غرام ولاّدة).

إلا أن أول نص مسرحي نثري تمت كتابته على يد الدكتور عصام خوفير، حاملاً عنوان (الدوامة) ثم كتب محاولة أخرى بعنوان (السعد وعد) ولم يتم تنفيذها بسبب عدم توفر العنصر النسائي.

في عام (1960م) بدأت المحاولات المسرحية الجادة على يد الأديب أحمد السباعي، حيث قام بتأسيس فرقة مسرحية في مكة المكرمة، ومدرسة للتمثيل أسماها (دار قريش للتمثيل الإسلامي) وبدأت الاستعدادات للقيام بأول عرض مسرحي بعنوان «فتح مكة» والذي كتبه محمد مليباري، غير أن الظروف حالت دون تنفيذه، فقد وقف تيار من المناهضين للفن في وجهه، ومع هذا فإن هذا المشروع يؤرخ لبدايات المسرح السعودي.

ولكن سبق هذا العمل عدة أعمال مسرحية كانت تقدم عن طريق المدارس التعليمية، وتبعتها العديد من المسرحيات التي كانت تقدم في الأندية الرياضية والمدارس، حتى سبعينيات القرن الماضي الذي شهد تأسيس جمعية الفنون بمدينة الأحساء، والتي كانت الصيغة الأولى للجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بفروعها الـ (14) والتي أسست سنة (1973م).

ويقدم المسرح في المملكة حالياً تحت مظلة المؤسسات الحكومية من خلال جمعيات الثقافة والفنون والجامعات والرئاسة العامة لرعاية الشباب، وتأتي بعض الفرق الخاصة لتقدم بعض العروض التجارية.

وشهدت السنوات الخمس الأخيرة نقلة نوعية للمسرح السعودي حيث أعيد إقامة المهرجان السعودي في نسخته الرابعة بعد انقطاع دام لأكثر من ثمان سنوات وكذلك تقديم الفرق المسرحية الخاصة عروضها، ففي الرياض بادرت الأمانة (البلدية) وضمن احتفالياتها بموسم العطلة الصيفية والأعياد بفتح صالات العرض للفرق لتقديم عروضها للجمهور إلا أن هذه الفرق ارتكز عملها على استنساخ ما يقدمه المسرح التجاري في بعض الدول الخليجية من عروض هدفها الضحك، وتقديم عروض مسرح الملاهي، واعتمادها على النجم (خليجياً أو عربياً) وتقدم مسرحاً كوميدياً يخلو من القيمة الفنية، وأخيرا تم إنجاز جديد وهو تشكيل جمعية المسرحيين السعوديين وتشرف عليها وكالة وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية والتي ستسعى إلى نشر الوعي المسرحي وتوسيع قاعدة ممارسته في أنحاء المملكة، والارتقاء بمستوى المسرح السعودي، والاهتمام برعاية وتطوير العناصر العاملة في مجال العمل المسرحي، وسيكون المسرح أيضاً أمام اختبار أقسى وهو إثبات جدواه في مجتمع سعى إلى إقصائه منذ البداية، وإثبات قدرته على البقاء في زمن السينما والتلفزيون!.

المسرح السعودي مسرح ذكوري، وهذه هي الصورة التي باتت معروفة عنه في الخارج، ففكرة مشاركة المرأة مسرحياً مرفوضة إجتماعياً، وهذا ما يجعلها تحضر كصوت في المسرح السعودي أو كطيف، لكن المرأة السعودية استطاعت الدخول إلى المسرح من بوابة المسرح النسائي، ووجدت فيه متسعاً من الحرية لمناقشة قضاياها، فأسست فرقاً قدمت من خلالها عروضاً جماهيرية (الحضور نسائي فقط)، وكانت أولى هذه العروض «أخيراً عادوا» والتي قدمت قبل أربع سنوات بالرياض، وتوالت بعدها المسرحيات النسائية، إضافة لوجود فرق مسرحية جامعية كفرقة «فيض المحبة» التي تشرف عليها الدكتورة إيمان تونسي عضو مجلس إدارة جمعية المسرحيين السعوديين والتي تقدم كلاسيكيات المسرح العالمي وباللغة الانجليزية، وهذا خلاف ما كان يقدم من مسرحيات نسائية خارج إطار الرسمية.

• الاتجاهات المسرحية للمسرح السعودي المعاصر:

سأتطرق في هذا الجانب إلى العشر سنوات الماضية من خلال الفرق المسرحية في المناطق المنتجة للمسرح، ففي منطقة الأحساء ومن خلال جمعية الثقافة والفنون ومكتب رعاية الشباب قدمت أعمالا مسرحية مستلهمه من التراث وتقدم بطريقة كلاسيكية وهو الغالب في هذه المنطقة وفي الرياض للأسف توقف المسرح لعدة سنوات وكانت هناك محاولات نادرة تقدم مسرحاً تجارياً ذا طابع فكاهي لا يقدم رؤية فنية مسرحية باستثناء ما قدمته جامعة الملك سعود، من إنتاج قسم المسرح والذي لم يستمر طويلاً حيث تم إلغاء القسم الا أن السنوات الثلاث الأخيرة أعادت نشوة المسرح وروحة في الجمعية بعد تغيير أعضاء اللجنة وتولي الأستاذ رجاء العتيبي مهامها، وفي جدة كانت جامعة الملك عبدالعزيز وكذلك جمعية الثقافة والفنون تقدم أعمالاً مستمرة وكان للأستاذ أمير الحسناوي، من العراق تأثير واضح في جميع النصوص المقدمة بدأ من مسرحية (العودة) وحتى من حاول الكتابة بعده وضح عليهم تأثير مدرسة الحسناوي التي تناقش دائماً الأرض والوطن والحدود منتهجة العبث في عروضها.

وفي الدمام كانت جمعية الثقافة والفنون متقلبة ما بين الأعمال الاجتماعية والمسرح الحديث.

وفي جمعية الثقافة والفنون بالطائف تم إنشاء ورشة العمل المسرحي عام (1993م)

وانتهجت الورشة التجريب في أعمالها المسرحية وسنناقش تجربتهم في نهاية هذه الورقة.

وفي المدينة المنورة غلب الطابع الاجتماعي التقليدي لعدة سنوات. وهذه الفرق هي التي استمرت تقدم المسرح لعدة سنوات ولازالت. وتأتي فرق ثم تختفي دون عودة نظرا للأسباب المادية وكذلك ضعف الرؤى المستقبلية لديها.

إلا أننا وفي الآونة الأخيرة رأينا الجميع يتجه إلى التجريب دون وعي في جميع الفرق بما في ذلك المنشأة حديثاً، وهو أمر بالغ في الخطورة فهناك تقليد واضح دون إدراك وإنما كما يقال التجريب لمجرد التجريب.

- **ورشة العمل المسرحي بالطائف نموذجاً عصرياً:**

أنشئت الورشة كما أسلفت في عام (1993م) مرتكزة على مبادئ مهمة للرقي بالمسرح السعودي من خلال خلق فرص الابتكار والتجريب وزيادة الخبرات والتواصل مع التجارب المسرحية العربية والعالمية.

وتم التركيز في بداية الأمر على دور الممثل من خلال تثقيفه ذاتياً عن طريق الكتب ومشاهدة عروض مسرحية مختلفة، وكانت باكورة إنتاج الورشة مسرحية (النبع) حيث استخدم تكنيكات لمسرح الدهشة، والمسرح داخل المسرح، ومسرح الحكواتي، والمسرح الملحمي، وتم مزجها في قالب واحد وتقديم الموضوع دون التقيد بمدرسة واحدة، وبعد الأصداء الجيدة لهذه المسرحية قام أفراد الورشة بتقديم عمل آخر وهو (البابور) واعتمد هذا العمل على المسرح الفقير ومحاولة توظيف مسرح الفرجة و التراث الشعبي.

وأتى بعدها عرض مسرحية (أنا مسرور يا قلعة) التي اعتمدت اعتماداً كلياً على جسد الممثل والمسرح الفقير حاضراً ومتواصلاً على النسق نفسه في عملين قادمين هما (الفنار) و(البروفة الأخيرة) وكان جسد الممثل حاضراً فيهما، إلى أن تم الخروج من هذه العباءة في عملين هما (لعبة كراسي) و(المحتكر) التي كانت الإضاءة هي المجربة في هذين العملين من خلال خيال الظل الأمامي الملون وتحريك الممثلين لصنع سينوغرافيا ضوئية مبتكرة، وفي مسرحية (بازار) تم استلهام التراث في حالة فانتازية من خلال الحكواتي الذي يروي الحكايات التاريخية ومزجها بروح العصر مع استخدام تقنية الجرافيك في كتابة بعض الحكايات على خلفية المسرح، وفي مسرحية (عصف) تم الاعتماد على تقنية دراما الجملة الحوارية بحيث يكون

للجملة بداية، وعقدة، ونهاية، وكان الشكل يخرج من حركة المجاميع ، ثم أتت مسرحية (البروفة الأخيرة) حيث عمدت على استخدام الجمل البصرية ولعبة الصوتيات والتشكيل والتجسيد من خلال جسد الممثل.

وتأتي مرحلة النضج الكامل التام للورشة من خلال الإبداع المسرحي في مسرحية (سفر الهوامش) التي كانت توضح قصة الهامشيين في الحياة وتحولهم من الهامش للمتن وعودتهم له مرة أخرى كانت اللعبة الإخراجية رائعة في هذا العمل من خلال الصناديق الحديدية التي كانت تسجن الممثلين داخلها لتجسد حالتهم مع تشكيل بصري لوني من خلال حركة الصناديق التي تماشت مع النص بجمالية سينوغرافية عالية الدقة.

وفي آخر الأعمال تأتي (حالة قلق) وهي تعتمد على ثلاثة عناصر رئيسية؛ الإنسان، والحبال، والكرسي، وتنفذ في تشكيلات وتكوينات في تمازج هذه العناصر الثلاثة.

وقد قدمت الورشة أعمالا مونودرامية بالغة الروعة مثل (زبن خليك رجال) و(عندما يأتي المساء) و(يوشك أن ينفجر) إضافة إلى أعمال الطفل.

شاركت الورشة في أكثر من (24) مناسبة خارجية وأكثر من (30) مناسبة داخلية حصدت من خلالها أكثر من (33) جائزة يأتي أبرزها جائزة أفضل مخرج عربي في مهرجان الأردن العربي في دورته الثالثة عشرة.

استلهام التراث الشعبي في المسرح

قراءة أولية في التجربة الخاصة ومفهوم التراث في المسرح العربي

عبدالعزيز بن عبدالرحمن السماعيل
(السعودية)

* في لسان العرب يتم تعريف كلمة: استلهم بمعنى استوحى من الإلهام والوحي.. واسْتَوْحى الشيءَ: حرَّكه ودَعاه ليُرْسِله.

والوَحْيُ هو : الإِشارة والكتابة والرِّسالة والإِلْهام والكلام الخَفِيُّ وكلُّ ما أَلقيته إِلى غيرك. يقال: وَحَيْتُ إِليه الكلامَ وأَوْحَيْتُ.

وبناء على كلام العرب في معجمهم يمكن أن أقول أيضاً: بأن فلاناً استلهم التراث أي أنه استوحاه أو شيء منه للكتابة أو للكلام.. إلخ.

ومن تعريف الكلمة استلهم البادئة في عنوان هذه الورقة يمكن الوصول إلى فهم أعمق للفرق بينها وبين كلمة «اقتبس» التي تضلل دائماً بعضهم لمعرفة ما يجري أثناء التعامل مع التراث بشكل عام وفي المسرح والدراما بشكل خاص حيث يعرف لسان العرب الكلمة اقتبس بعد تحويلها إلى أصلها قبس ومعناها النار.. والقبس الشعلة من النار.. واقتبست أي أخذت شعلة منها.. واقتبس بمعنى اخذ[1].

والفرق هنا واضحٌ ودقيقٌ بين المعنيين في الفعل اقتبس بمعنى أخذ الذي يشير إلى الشيء المحدد تحديداً أو تجسيماً حيث يمكن أن نصف القصة أو الحكاية أو الرواية كشيء من التراث في النص المسرحي بأنها مقتبسة له منه.. أي من التراث مثل مسرحية: الفيل يا ملك الزمان، لسعدالله ونوس، من ألف ليلة وليلة، أو من التراث الديني كمسرحية: أهل الكهف، لتوفيق الحكيم، المقتبسة من القرآن الكريم.

بعد هذا التعريف يمكن الدخول إلى الموضوع بطريقة أكثر شفافية في توضيح ونقد العلاقة المضطربة دائماً بين المعنيين لتحقيق التواصل والاتصال الصحيح بين الماضي والحاضر أو بين التراث والمعاصرة، فالاندفاع نحو التراث من وراء العاطفة فقط والإحساس بالانتماء أو الرغبة في توظيفه لن يقدم في أحسن الأحوال سوى نتائج ساكنة وربما عكسية مسطحة هي أقرب إلى ردود الأفعال العابرة منها إلى نتائج ثابتة ومفيدة وقابلة للاستمرار في الحياة.

فإذا كان التراث هو المقصود في ذاته لتحقيق هوية المسرح الذي ننتمي إليه سوف يلزمنا ذلك بالضرورة إيجاد وعي أكثر أهمية وحساسية بالتراث نفسه حتى نستطيع أن نستخلص من خصوصيتنا ما يميز الفن الذي نقدم.. لأننا في الغالب واقعون تحت تأثير التراث الساكن فينا وليس العكس. ومن دون الوعي بهذا الشيء المسمى تراثاً سيكون من الصعب بل ومن الخطأ أحياناً كثيرة التعامل معه.

فهل التراث يعني كل ما تركه لنا أسلافناوأجدادنا من قبل؟ بمعنى الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني؟؟ يكاد هذا التعريف لا يعني شيئاً واضحاً لنا.. والحقيقة الوحيدة المقابلة لذلك هي: أن إيجاد تعريف محدد وواضح لمعنى التراث يفرض سلفاً أن التراث لدينا واضح المعالم وجلي الحقيقية... والواقع ليس كذلك.. وماهو موجود سوف نجده يتمثل عبر مواقف وجدانية وأيدلوجية خاصة ومختلفة جدا لا تخدم هذه الغاية بل تصعبها.

والكلام نفسه ينطبق على كلمة معاصرة أيضاً. فهل ذلك يعني الغرب والتغرب والحداثة الغربية؟. هل يعني الإيمان بالعلم فقط وبالعقل وروح الاستهلاك والاستبداد والحرب؟. إلخ من سمات العصر والثقافة السائدة أو المسيدة على عالم اليوم ؟ وقد لا نجد التعريف المطلوب للتراث أو للمعاصرة في جملة واحدة أو في تعريف محدد.. ولكننا نفهم بوضوح أن الحداثة والمعاصرة لا تعني بأي حال من الأحوال القطيعة مع الماضي أو رفض التراث. كما أن إشكالية المعنى

في هذه المصطلحات لا تعني الاختلاف معها كمفاهيم بقدر ما تعني أهمية إدراك أبعادها الحقيقية في تعاملنا المستمر مع التراث .

يقول المفكر: عبدالله العرويفي، كتابه: العرب والفكر التاريخي :

(لازال التراث محتوياً لنا ولم نحتوه بعد) ثم يضيف في السياق ذاته: (إن فصل الذات عنه.. أي التراث.. كفيل بربط العلاقة بينهما بشكل صحيح)[2].

ويقول الدكتور / محمد عابد الجابري، في كتابه: التراث والحداثة:

(إن نظرتنا للتراث.. تعني بدورها أننا داخل حركة لا تعمل على إنتاج الجديد بل في إعادةإنتاج القديم وفق تصورات ومفاهيم أيدلوجية وفكرية خاصة جداً.. وتكادأن تكون محض ذاتية)[3].

إن هذه النقطة بالتحديد التي ذكرها الجابري تعني أن المشكلة لدى الباحث أو المؤلف هي في النظر أحياناً كثيرة إلى التراث كمادة ساكنة أو ثابتة ونهائية وهو ليس كذلك مطلقاً.. بل هي مادة متحركة ومتبدلة في الحقيقة من خلال موقفنا نحن من التراث نفسه وعلاقتنا به . وهذه الإشكالية هي التي تفسر لنا تعدد القراءات واختلافها بل وحتى تناقضها أحياناً في تناولها للتراث او بعض حكاياته وحتى في الحدث التاريخي الواحد. كما أنها تفسر أسباب التشطير والبتر والانتقائية في العديد من استلهامات التراث واقتباسه في المسرحيات العربية وذلك بغرض جعل تلك الموروثات منسجمة او متوافقة مع ظروف الواقع واحتماله لها. والخطأ في ذلك هو ان هذه القراءات او الاستلهامات مهما حاولت او توصلت إلى نتيجة فهي لن تعكس سوى موقف معين.. وهذا الموقف في النهاية لا يعدو أن يكوّن بعداً أو معطىً ذاتياً للمؤلف فقط مهما حاول صاحبه من تبرير.

لذلك كله لابد من توفر رؤية عصرية تتكئ على الكثير من المعرفة والوضوح العلمي والمنهجي للتعامل مع معطيات التراث بأشكالها وألوانها المختلفة سواء كان من أجل المسرح أو غيره.. وعلى المبدع المسرحي أن يعي جيداً ذلك ليحدد موقفه منه مادام هذا التراث لم يعد يحمل قيمته الداخلية الحية فيه بقدر ما يحددها هو له من خلال موقفه منه.

والخلاصة هي: إن المبدع المسرحي يلجأ إلى التراث لا ليمارس حنينه إلى الماضي بسبب فشله في الحاضر، أو لعجزه عن فهم الحاضر والتعامل معه بشكل صحيح، بل لتوظيفه من خلال الرمز والإحياء بهدف خدمة الحاضر والمستقبل فقط.. والوعي

النقدي بالتراث هو السبيل الصحيح إلى ذلك.

وبإلقاء نظرة موجزة على الجهود العربية في بحثها عن هوية للمسرح العربي من خلال التراث فهي تتمحور دائماً حول اتجاهين مختلفين ومتنافرين هما:

الأول: يجاهد في البحث عن مسرح عربي من دون الانفصال تماماً عن المسرحي الغربي

والثاني: يجاهد للبحث عن هوية مسرحية عربية من خلال القطيعة تماما مع المسرح الغربي والبحث في التراث للخروج من فلك التبعية الغربية والاستحواذ الحاصل في الشكل والمضمون المسرحي بالكامل .

يرى الاتجاه الأول أهمية استمرار العلاقة مع التراث الغربي والعالمي عموماً حتى في البحث عن المسرح العربي بوصفه ذلك اتحاداً مع قالب إنساني عام من خلال الاعتماد على الترجمة والاقتباس والتعريب.. إلخ مثل: مسرح الريحاني – يوسف وهبي – زكي طليمات ومن أبرز الرواد في هذا المجال الأستاذ/ توفيق الحكيم ودعوته لإيجاد مسرح عربي خالص في كتابه: (قالبنا المسرحي) الصادر عام (1967م) في القاهرة.. فدعا إلى إحياء مسرح الحكواتي والمداح المعروف في مصر.. واستعان بالتراث في تأليفه العديد من النصوص المسرحية المهمة مثل: أهل الكهف – مصرح كليوباترا – شهرزاد التي حاول من خلالها تقليد المآسي الإغريقية العظيمة. إلا أن الحكيم وعلى الرغم من ذلك كان حذراً في الخروج على تعاليم وقوانين المسرح الغربي حيث يقول: (**إن القالب العالمي السائد هو حصيلة جهود متراكمة لكافة الشعوب على الأرض، واستخدامنا له فيمن استخدمه ليس فيه غضاضة، بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحرك**)(4).

بينما يرى الأستاذ يوسف إدريس الذي طالب في حينه صراحة وبإصرار على القطيعة مع المسرح الغربي تماماً والاعتماد على التراث الشعبي العربي في إحياء المسرح انطلاقاً من مفهوم أن الفن الصحيح يجب أن ينبع دائماً من بيئته الخاصة وليس من غيرها.. يقول يوسف إدريس: (**إن الفن ظاهرة إنسانية اجتماعية لابد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعباً معيناً وتنتج من أجل ذلك الشعب**)(5).

ومن أشهر مسرحيات يوسف إدريس التي تمثل فيها استلهامه للتراث وتوظيفه بشكل كامل مسرحية «الفرافير» التي تعد

بالفعل لمن شاهدها على المسرح أو قرأها نصاً خطوة رائدة ومتميزة في التجربة المسرحية العربية نحو هذا الاتجاه.

وهناك الكثير من التجارب في مختلف الأقطار العربية التي عاشت الجدل في البحث عن المسرح العربي من خلال استلهامها للتراث مثل: مسرح الجوال في الجزائر ومصر. ومسرح الحلقة في المغرب. ومسرح الحكواتي في سوريا عند سعدالله ونوس. ومسرح يوسف العاني في العراق إلخ من التجارب العربية التي لا يسمح المجال لذكرها كلها في هذه الوريقات القليلة.. إلا أن التجربة الأقوى والأكثر أهمية وخصوصية في استلهام التراث واعتباره مادتها الأولى والأساسية لبناء مشروعها المسرحي الخاص كانت بلا شك تجربة الرائد الأستاذ: «عبدالكريم برشيد، الذي أسس ورفاقه في المغرب العربي: الطيب الصديقي وأحمد الطيب العلج وآخرين ما سموه بـ «**مسرح الاحتفاليين**» والتي تنهض تجربته على إدراك ثلاثة أبعاد فكرية وفلسفية واضحة من الزمن نفسه كفعل وكحركة مستمرة في عملية التغيير والتطور هي: (**هنا والآن و نحن**).. وعليه فإنه ليس الماضي وحده المتحرك بل والحاضر أيضاً متحرك عن مكانه لحاضر آخر غيره.. وعلى هذا الأساس بنى المسرح الاحتفالي في المغرب مقوماته النظرية للانطلاق وباستمرار باتجاه المستقبل دون التوقف أمام المعوقات والحواجز.

يقول برشيد ورفاقه في بياناتهم لهذا المسرح: (**إننا لا يمكن أن ندرك ذواتنا خلال الآخرين.. وأن التحرر من المركز الآخر المهيمن كفيل بأن يعيد للثقافة العربية وجودها وحقيقتها .. ثم يضيف بالقول .. إن الثقافة العربية المعاصرة وصلت إلى حد من الجمود باتت معه مشلولة الحركة وصارت خالية مما هو: آني وحقيقي وتلقائي وذاتي.. لذلك لابد من ضرورة:**

1 - **تحطيم الإبهار وإيهام الفن والخدع الفنية.**
2 - **الإيهام بالواقع.. أي أن كل شيء يجب أن يجري أمام الجمهور من تغيير ديكور أو إكسسوارات.. إلخ.**
3 - **الربط بين مادة الماضي أي التراث ومعطيات الحاضر دائماً**[6].

ومن أهم التجارب المسرحية للاحتفاليين هي : مسرحية عنترة في المرايا المكسرة ومسرحية عطيل والخيل والبارود وجميعها من تأليف عبدالكريم برشيد بالإضافة إلى غيرها من المسرحيات.

فهل حققت تلك التجارب أهدافها وأصبح لدينا مسرحاً عربياً خالصاً؟.

والأهـم من ذلك السؤال: هل نجحت تلك التـجـارب وغـيرهـا في الـعـالم الـعـربـي في التعامل مع التراث الشعبي والتراث العربي عموما بشكل ناجح وصحيح حتى الآن؟؟

المراجـع

(1) لسان العرب.

(2) العرب والفكر التاريخي - عبدالله العروي.

(3) الحداثة والتراث - محمد عابد الجابري.

(4) المسرح العربي ومشكلة التبعية. مجلة عالم الفكر المجلد 17 العدد 4.

(5) توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي. مجلة عالم الفكر المجلد 17 العدد 3.

كتابة النص المسرحي.. نمـــوذج

مشعل الرشيد

(السعودية)

لكتابة النص المسرحي، قبل كل شيء لابد أن يكون لديك عزيزي القارئ حب للفن المسرحي، وأن تجد في نفسك الرغبة للكتابة المسرحية، ولكي نتعلم كيف نكتب نصاً مسرحياً، البداية نرى أن المسرحية تعتمد على ثلاثة عناصر:

- القصة أو الحبكة.
- الشخصيات.
- الحوار.

أولاً: القصة والحبكة:

- يجب أن تكون القصة قابلة أن تتحول إلى نص مسرحي.. فليس كل قصة يمكن أن تصبح عملاً مسرحياً، مثل القصة التي تجري أحداثها في أكثر من مكان ما لم يقرر الكاتب توحيد المكان أو تقليله إلى ثلاثة أماكن فأقل.
- يجب أن تجيد تحويل الحبكة أو الفكرة إلى حبكة مسرحية.. بأن ترسم أبعادها وهيكلها كي تعرف ماذا تنوي أن تقوله في كل فصل أو مشهد.

- المشهد التمثيلي يختلف عن المسرحي.. لذا فإن تعابير الوجه ليست ركيزة في العمل المسرحي لأن وجه الممثل لن يكون قريبا من المشاهد بما فيه الكفاية ليطلع على انفعالاته وما يعترك في ذهنه.. لذا فإن الكاميرا في المشهد يمكن أن تنقل لك ذلك لكن في المسرح ستعتمد في ذلك على الحوار إما ممثل مع غيره أو مع نفسه ليخبر عما يدور في داخله .
- الحركة في المسرح ستكون على نطاق ضيق.. وليست كما يدور في المشاهدالتمثيلية.. بل يجب أن تكون محددة لضيق المكان ولضمان عدم إرهاق الممثلين.

ثانياً: الحوار:

لابد أن يكون لديك قدرة على كتابة الحوار.. وهنا يدخل فيه أشياء كثيرة منها:

- أن تجيد تقمص أنماط شخصيات مختلفة وطريقة تفكيرها وحديثها مثل الضابط - الفلاح - العامل - الأديب - الطبيب - الغفير - الغني.. ونحو ذلك من الشخصيات المختلفة.. فكل من الشخصيات السابقة تتحدث بطريقة مختلفة وبكلمات معينة.. فلا يمكن أن يتحدث شيخ عجوز بكلمات لغوية صعبة.. الفقير لن يتحدث كما يتحدث الغني.. الضابط لن يكون ضعيفاً.. والمجرم لن يكون رقيقاً.. طبعاً هناك استثناءات لو احتاج النص إلى هذه التغيرات لطبيعة النص.
- القدرة على تغيير دفة الحوار من الحدة إلى المرونة.. ومن الحزن إلى الفرح ونحو ذلك.

ثالثاً: الشخصيات:

- ارسم أبعاد كل شخصية.. وطريقة تعاطيها مع الحدث ودورها في العمل ككل حتى تصل بالجميع إلى الذروة ثم النهاية.
- حاول تقليل الشخصيات ما أمكن.
- لا تترك شخصية موجودة في المسرح بلا حوار أو هدف.
- حاول أن تذكر طريقة ومكان دخول وخروج كل شخصية لتسهل النص على المخرج والممثل.
- اهتم بالتعابير النفسية لكل شخصية وطريقة أدائها للحوار .. مثل:

الضابط: (بانفعال) أنت القاتل فسلم نفسك دون مقاومة.

المجرم: (بخوف) أرجوك يا سيدي لا تطلق النار.

وأخيراً.. وليس آخراً.. يجب أن تحوي المسرحية جذباً أو تشويقاً أو إثارة ونحو ذلك.

نموذج نص:

لو أردنا أن نفكر في قصة تصلح أن تكون عملاً مسرحياً.. مثلاً مشهد كوميدي.

ستار – المنظر والديكور:

خيمة بدوية.. بيت شعر.. أبو ليلى التي أحبها قيس وابنه جالسان أم الخيمة يتناقشان في أمور هذه الدنيا بتقنياتها الحديثة وذلك على ضوء ما يعرف بإسقاط الحاضر على الماضي.. بالخيمه تكايات وسدو.. ويبدو الأب وبجانبه ابنه.. يوجد بعض الأثاث اللازم من تلفاز وثلاجة وخلافه ومتطلبات العصر الحديث.

الحوار:

الأب: إنه صباح جميل يا حارث.. أليس كذلك ؟

حارث: بلى يا أبتاه.. الشمس مشرقة.. والسماء زرقاء وليس هناك غبار كالعادة..

الأب : أين أخوك جساس ؟

حارث: لقد ذهب إلى الجامعة فلديه محاضرات مهمة اليوم ..

الأب: محاضرات؟!

حارث: نعم.. فأنت تعرف أنه في السنة الأخيرة في الجامعة.. وسيتخرج هذه السنة..

الأب: أعرف هذا.. ولكن لماذا لم تذهب أنت إلى الجامعة كذلك ؟

حارث: لقد مللت من هذه الدراسة يا أبي.. لقد كرهتها..

الأب: كرهتها ؟!

حارث: نعم.. لقد كرهتها وأريد أن أتركها وأتوظف..

الأب: تتوظف؟! وهل الوظائف سهل الحصول عليها؟! بل تحتاج ألف واسطة وواسطة.

حارث: ولكن لدينا عمنا زهير الذي يعمل في مجلس شورى القبيلة..

الأب: ولكن لا أريد أن أطلبه إلا في شيء مهم جداً..

حارث: وهل هناك شيء أهم من الوظيفة؟!

الأب: نعم يا بني.. هناك أشياء كثيرة أهم يا بني..

حارث: مثل ماذا يا أبي؟

الأب: مثل خدمة الدي إس إل.. فلقد وصلت هذه الخدمة إلى جميع القبائل المجاورة ولم تصلنا بعد ! بل لم يقوموا بالحفر أبدا لذا أحتاج إلى عمك زهير في هذه المسألة فأنت تعرف أني أعمل في سوق الأسهم أبيع وأشتري وأحتاج إلى سرعة في الاتصال كي أقوم

بعملياتي بسرعة بدل هذه الخدمة البطيئة ..

حارث: ولماذا لا تكلمه كي يسرعوا في الحفر فكل أصدقائي في الجامعة يتحدثون عن سرعات عالية في الاتصال وعن تحميلهم لأحدث الأفلام وأنا فقط B ستمع دون تعليق ..

الأب: أريد أن يتوسط لي في موضوع أكثر أهمية من ذلك..

حارث: وهل هناك أهم من هذا الموضوع يا أبي؟

الأب: نعم.. موضوع أخيك زيد الذي أنهى الثانوية العامة بتقدير ضعيف ويريد التسجيل في كلية الطب.. فقد أمضى المرحلة الثانوية في التسكع في شوارع مضاربنا.. ليصيبه الندم ويقرر إثبات وجوده ويدخل كلية الطب ليكون أول طبيب في العائلة..

حارث: ولماذا لا تكلم عمي زهير من أجله؟

الأب: أود الاتصال به في موضوع أكثر أهمية من ذلك..

حارث: وما هو يا أبي؟

الأب: أنت تعرف أني أشكو آلاما في الظهر وقرر الطبيب أن أجري عملية على وجه السرعة وإلا تضاعفت الآلام وحدث مالا تحمد عقباه ولكن كل المستشفيات رفضتني بحجة عدم وجود سرير شاغر فيها..

حارث: ولماذا لا تكلم له عمي زهير من أجل ذلك؟

الأب: أود الاتصال به لموضوع أكثر أهمية من ذلك..

حارث: وما هو يا أبي؟

الأب: (يشير إلى رجل ملثم يقترب ببطء من الخيمة) من هذا يا بني؟

حارث: (ينهض ويتفحصه من بعيد) هذا ابن عمي قيس..

الأب: وماذا يريد يا ترى؟

حارث: وهل هناك أمر غيره؟

الأب: لقد جلب لنا العار هذا المجنون.. إليّ به..

حارث: تعال يا قيس.. أبي يريدك.

قيس: عمي؟

حارث: (بشدة) نعم.. تعالَ بسرعة..

قيس: وهل لان قلبه أم مازال حجرا لا يلين ؟

الأب: ماذا لديك يا قيس؟ لماذا تتسلل كاللصوص؟

قيس: جئت أريد..

الأب: ماذا تريد؟ لا شيء لديك لتقوله..

قيس: جئت أريد.. جذوة من نار..

الأب: جذوة من نار!

قيس: نعم فقد أرسلتني أمي تريد أن تعد لي عشاءً شهياً..

الأب: لم نشعل ناراً اليوم.. فقد تعشينا وجبات سريعة .. فعد إلى حيثما كنت..

حارث: أتريد ولاعة يا قيس؟

قيس: بل أريد من أشعلت في قلبي النار..

الأب: ألم ترتدع عن أفعالك هذه؟ فلقد جلبت لنا العار!

قيس: إنني أحب ليلى وأريدها زوجة لي يا عم..

حارث: ولكنها مخطوبة وستتزوج قريبا..

قيس: مخطوبة؟!

الأب: نعم.. لذا كف عن أفعالك..

قيس: غير معقول.. (يسقط أرضا مغمى عليه).

الأب: أووه اتصل بالإسعاف حالاً يا حارث ليحملوا هذا المجنون من هنا..

حارث: (يرفع الجوال) ألوه الإسعاف؟ أريدكم أن تأتوا حالاً..

يدخل رجلان يحملان ناقلة المرضى ..

رجل 1: ها قد جئنا..

رجل 2: أين المصاب ؟

يتجهان نحو الأب..

الأب: ليس أنا يا أغبياء.. بل هو الممدد أمامكم..

رجل 1:: (يتفحصه) رجل؟ يا لحظنا السيئ ..

رجل 2: أمرنا إلى الله..

رجل 1: احمل يا وائل..

رجل 2: ضعه هنا يا هاني..

يضعونه على السرير وعندما يهمون بحمله يسقط من السرير لأنه مثقوب.. لكنهما لا يهتمان فيخرجان ويتركانه..

الأب: أتريد أن تعرف ما هو الموضوع الأكثر أهمية الذي أريد أن أكلم عمك من أجله ؟

حارث: نعم يا أبي..

الأب: إنه واقع الإسعاف السيئ لدينا..

---

* هذا هو نموذج لنص كوميدي يعتمد على المواقف والمفارقات والتناقضات بسخرية على الواقع.. حوار بين الأب وابنه.. إسقاطات مختلفة.. دي اس إل وجامعة ومستشفى في زمن قيس وليلى.. كذلك النص به مناقشة نقص الخدمات المختلفة وبطريقة غير مباشرة.. وأشياء أخرى متروكة لك يمكن أن تقرأها من خلال هذا النص وتستنبطها بوعيك وإدراكك وتذوقك للمسرح.

سفر الهوامش

فهد ردة الحارثي

(السعودية – الطائف)

مقدمـة:

الصفحة بيضاء، على يسارها خط أحمر، خلفه هامش صغير هذا الهامش جرى العرف على أن لا يكتب به أحد، قد تمتلئ الصفحة بالكلمات، ولكن الهامش يبقى فارغاً.. لا فائدة منه. كانت الكلمات تتزاحم في هذه الصفحة مكونة جملاً مفيدة، وغير مفيدة، بعض الكلمات لها طعم لذيذ، وبعضها لا طعم له، بعضها جيد التكوين، وبعضها يمتلئ بالأخطاء اللغوية، والإملائية، تزاحمت الكلمات وتدافعت، فهرب بعضها إلى الهامش علها تجد نفسها.

كانوا داخل صفحة، وبعد فترة خرجوا للهامش، فعاشوا هامشاً من الوقت والفعل، وأصبحوا هامشيين.

لم يعد بمقدورهم العودة للصفحة، أصبح الخط الأحمر حاجزاً بينهم وبين العودة.

شخصيات هذا العمل جاءت من واقع الحياة، ولكنها تحولت برغبة منها ودون رغبة إلى شخصيات هامشية لا دور حقيقي لها، وأصبحت تبحث في فراغ هذا الهامش عن دور، وعندما لم تتمكن من ذلك حاولت العودة للصفحة مرة أخرى.

في الوقت نفسه الذي تعتمد فيه هذه المسرحية على دراما الجملة المسرحية، فإنه لا يجب إغفال دور الصورة في هذا العمل المسرحي، ولذلك تبدأ المسرحية بمشهدية حركية مكونة من مشهدين، ثم ينطلق الحوار مكثفاً، لكنه لا يغفل المشهدية البصرية، ويجب الاهتمام بدور المؤثرات الصوتية التي تشكل مع الإضاءة دوراً كبيراً في إضفاء قيمة للعمل الفني.

(يدخل شخص وسط ظلام المسرح مع إضاءة شاحبة، يضع ما كان يحمله على ظهره)

ممثل 1: المكان يبدو موحشاً شاحباً، لا حياة فيه، لكنه يبدو واسعاً ومناسباً، أتمنى ألا أكون قد رميت نفسي في فضاء واسع أعجز معه عن السيطرة عليه.

(يبدأ في إخراج أدواته)

ممثل 1: عندما غادرت مكاني السابق غادرتني أحلامي، وأصبحت الأوقات تتسع لكل شيء.

(ينهمك في تجهيز خيمته)

ممثل 1: كان الحديث غريباً عني، رحلت سريعاً كنت أنتظر ذلك منذ زمن، أنتم تعرفون فعل الانتظار ماذا يصنع في المرء، إنه يترك داكناً حد السواد.

كانت الساعات تمر وأنا لا أزال أمارس نفسي في ضجة مفتعلة، حاولت البقاء صامداً، وأنا أمارس لعبة القفز على حبال الوقت، كنت أسلي نفسي بالكلمات الهشة، والأفعال المتزنة، والحركات الراكدة.

(يبدأ في تجهيز المكان)

ممثل 1: مضى وقت طويل وأنا أنتظر هذه الساعة التي نرحل فيها ونفترق عن أنفسنا، يرحل كل جزء منا صوب جهة معينة، جاء الحديث سريعاً مثل عاصفة طويلة لا تكاد تنتهي.

ها أنذا أعود وحيداً، كما كنت دوماً، الأشياء هنا تموت ذابلة، ولكن يجب أن أتعايش مع وضعي الجديد، يجب أن أرحل بفرح طفولي نحو أشياء جديدة، أخشى من هذا الشعور بالحرية، أشعر أني قد أطير دون جناحين عالياً في سماء بعيدة.

(يجلس على كرسي، يتنفس بعمق أكثر من مرة)

ممثل 1: شخصياً وحالياً، لا أملك إلا الاعتراف بخيبة الأمل في كل الأشياء المحيطة بي.

(يسمع صوتاً يغني، يتوقف عن التنفس، يتحرك بقلق)

(يدخل ممثل 2 في صورة رجل أعمى، يضع نظارة سوداء يحمل خيمته على ظهره، يتحرك في كل أنحاء المسرح مع اختفاء

ممثل 1 خلف قطعة من قماش الخلفية، ومراقبته للوضع بقلق، يصطدم ممثل 2 بالخيمة فيشعر بالسعادة)

ممثل 2: مرحباً، أنا هنا...! لماذا لا يجيب أحد؟... لقد وصلت. مرحباً، هنالك خيمة، وكرسي، إذن بالتالي يوجد شخص ما سيساعدني، أنت يا سيد المكان، يا صاحب هذا القصر، أين أنت؟

(يجلس ممثل 2 على الكرسي، يكمل الغناء، بينما يخرج ممثل 1 من مكانه يتفقد ممثل 2 عن بعد، يحرك يده أمامه ليتأكد أنه أعمى، فيتركه ممثل 2، ثم يمسك بيده فجأة، ويحصل بينهما حوار حركي بمصاحبة مؤثر موسيقي)

ممثل 1: اترك يدي.

ممثل 2: تركتها، فخذها ولا تعد مرة أخرى لفعلتك، واسمح لي أن أطرح على سعادتك جملة من الأسئلة.

ممثل 1: ليست سعادة، وتفضل واطرح أسئلتك دون سخرية.

ممثل 2: دعني أحول صيغة التخاطب معك، واسمح لي أن أطرح على تعاستك جملة من الأسئلة.

ممثل 1: تفضل.

ممثل 2: من أنت؟ ما هذا المكان؟ هل تسكن وحيداً هنا؟ هل تسمح ببناء مكان خاص بي؟

ممثل 1: توقف عن ممارسة هذه الأسئلة البليدة، فالأسئلة تتراكم وتتراكم، فتعجز الإجابات عن اللحاق بها.

ممثل 2: لا تقلق تعاستك، اتركها مهملة، متروكة، ومجمدة وتفضل بمساعدتي على بناء مسكنٍ لي، واحرص أن يكون مجاوراً لك، حتى يصبح لي حق الجوار.

ممثل 2: يجلس على الكرسي، ويترك لممثل 1 إعداد مسكن خاص به، مع تدخله في الكثير من التفاصيل التي لا تدل على أنه أعمى، وحالما ينتهي يحاول مساعدة ممثل 2 للوصول إلى الخيمة، فيرفض المساعدة، ويتجه إلى خيمته وكأنه يعرف مكانها)

ممثل 1: أتمنى أن يعجبك المكان.

ممثل 2: لا بأس به، سأحاول أن أتكيف معه، المهم لي أن يكون الجار طيباً، فالجار قبل الدار، والجار ولو جار، والجار لو دون جوار.

(يدخل ممثل 3 يتفحص المكان دون اهتمام، يحضر مستلزماته، والتي ستكون عبارة عن كرتون من الورق، في المنتصف يجهز مكانه دون أن يتبادل أي حديث مع 1

أو 2، ينهمك في قراءة صحيفة، بينما يسمع ممثل 2 موسيقى مناسبة له، وكل منهم على مقعد خاص به)

ممثل 2: جاري العزيز، هل يسمح سعادتك أن يخبرني عن مصدر هذه الرائحة العجيبة التي تشع في المكان بشيء سيئ؟

ممثل 1: هنالك ضيف جديد.

ممثل 1: جار جديد..؟

ممثل 1: نعم.

ممثل 2: أين بنى بيته؟

ممثل 1: في المسافة بيني وبينك.

ممثل 2: إذن سيكون هذا الجار السيئ الرائحة بيني وبينك؟ يجب أن تخبره الابتعاد عن المكان.

ممثل 1: وأين ذهبت كلماتك عن حسن الجوار، والجار والدار، لماذا تحولت إلى لغة نارية؟؟

ممثل 2: ذلك كلام نظري لا يتفق مع مسلمات المرحلة، والرائحة التي تطربني، ويجب أن تعرف يا صديقي أن هنالك كيمياء عجيبة تصنع الحب، هنالك تفاعل كيميائي لم يحدث بيني وبينه.

ممثل 1: أنتما لم تمتزجا حتى الآن، فكيف يحدث هذا التفاعل؟

(يتدخل ممثل 3 في الحوار فجأة، ودون أن يلتفت إليهم)

ممثل 3: إن مكونات هذا التفاعل تحدث من خلال ناتج تلاقي الأرواح، وأحياناً تكون ناتج مؤثر خاص تثبته العيون، وقد يحدث من نظرة، وأحياناً من همسة، وأحياناً من تلاقي وعشرة.

ممثل 2: صوتك يعجبني، ومنطقك يعجبني أكثر، تبدو محباً من الدرجة الأولى، وانا تعجبني أحاديث العشاق، فزدني يا جاري الجديد.

ممثل 3: أنت تتكئ على لغة لم تعهدها، وعلى حدث لست متمرساً فيه كما ينبغي؛ لذلك لا تلبث حروفك أن تنكمش حول بعضها، وتتراكم لتتحول إلى خليط لا معنى له.

ممثل 2: مفرداتك جميلة، وخصوصاً استخدام مفردة تراكم، يا هذا، أنت مجرد برميل ممتلئ بالأفكار غير المرتبة.

ممثل 3: مرة اخرى تتراكم حول لغتك، قد تتحسن عندما يحصل عندك فعل التناسق اللفظي.

ممثل 1: لو تتكرمان علي، وتوقفا هذا الصخب اللفظي، الساعات تذبل، والأوقات تمر، ونحن لا نشعر بها، كونا جارين، ولا تركضا عالياً دون لا شيء.

ممثل 3: نحن نرمي أنفسنا في فراغ، تصبح آمالك عاراً عليك، ويصبح تكوينك المختلف عاراً عليك وعلى تفاصيلك أحلامنا المسافرة دوماً دون تذاكر... ترحل دون وعي.

ممثل 2: أشيع بالأمس أن الأحلام المرة لم تترك للآخرين شيئاً يتكئون عليه.

ممثل 1: أعتقد أننا قضينا وقتاً طويلاً في الحديث، أنا أشعر بالجوع، هل هناك من سيرافقني للبحث عن طعام مناسب لنا، ولهذه البطون الخاوية؟

(يتفق الجميع على الخروج، مع دخول مجموعة جديدة من الممثلين بشكل تدريجي، كل منهم يجهز مكاناً خاصاً به، ثم تقف لتردد الجملة التالية بشكل جماعي أو فردي:

«بيوتنا التي تحتوينا، تغادرنا، تغتال أحلامنا، نتحول إلى صناديق مفخخة، يمكن أن تنفجر»

يصاحب الجملة حركة فردية لمختلف الأبعاد الجسدية، وكل حركة تأخذ شكلاً روتينياً)

(عندما يدخل المثلون 1، 2، 3، تصحبهم الدهشة من تحول المكان، يمر بهم المثلون يصطنعون ابتسامات مزيفة)

ممثل 2: (يخلع نظارته ثم يعيدها) ما هذا؟ هل هذا المكان الذي كنا فيه؟ هل هو المكان الذي كنا نحلم به؟ من أين جاء هؤلاء؟

ممثل 1: المكان يتسع للجميع، كل الأماكن صامتة، حتى يأتي إليها البشر، فتمتلئ بالضجيج.

ممثل 1، 4، 3، من أين جئتم؟؟

ممثل 4، 5، 6، من الصفحة.

ممثل 1، 4، 3، ولماذا جئتم؟؟

ممثل 4، 5، 6، ازدحمت الصفحة، تداخلت الكلمات، فخرجنا إلى الهامش.

ممثل 3: أنا حزين جداً، مذاقي سيئ جداً، كنت أتمنى أن يكون الهامش لي وحدي، فرحت جداً عندما كان المكان خالياً، وهاهو يعود ككل الأماكن الصاخبة، أخشى أن يصبح الهامش كالصفحة.

ممثل 2: دعنا نستمتع بالضجيج.

ممثل 3: أي متعة في ذلك؟

ممثل 2: هذا يا جار جاري فن تحويل العيوب إلى مزايا.

ممثل 6: كيف الجو؟ هل هو مناسب؟ هل تتوقعونه صحواً؟

ممثل 1: أقترح أن نجتمع سوياً لتنظيم علاقتنا، ما لنا وما علينا، حتى نتلائم مع وضعنا الجديد.

ممثل 2: فكرة جيدة يا جار جاري البائس، اجمع الجميع في منتصف الساحة.

ممثل 3: (يدور على المجموعة التي تجتمع لتعمٍ تشكيلات حركية، وتتبادل كلاماً غر مسموع، وكأنه حوار حقيقيٍ قطع عنه الصوت، وأصبح مقنعا، تتدخل المؤثرات الصوتية، مع خفوت الإضاءة وعودة كل شخص إلى مسكنه، يتم العمل بمصاحبة المؤثر الصوتي على تنظيم المسرح بشكل جديد).

ممثل 2: (يقرأ من جريدة، وهو يضع نظارته).

ممثل 2: (يقرأ من كتاب معه).

ممثل 3: (ينظف المكان).

ممثل 4: (يغسل ملابسه).

ممثل 5: (يجلس على كرسي).

ممثل 6: (ينام داخل خيمته، وتظهر قدماه).

ممثل 1: ستمطر قريباً، المكان عندي مبتل تماماً.

ممثل 3: أتذكر عندما كنت طفلاً ألهو في ساحة المدرسة، كنت أقتسم مع الأطفال الصعاليك أمثالي شظف العيش، والوجوه المحترقة شتاءً الجافة صيفاً.

سور المدرسة القصير، وتلك الجدران الممتلئة بالكتابات والذكريات، وصوت المعلم الخشن، الذي كان يقتحم أبواب الفصول الصغيرة، وكان كافياً ليجمد الدماء في عروقنا، كلما هممت أن أغسل ملابسي تذكرت ذلك الأمر، الذي اقترن شرطياً بي، وبتوبيخه الدائم لي على ملابسي المتسخة، على ذكر الملابس، من يشتري ملابس قديمة جديدة؟

(يبدأ في التسويق لها، يصاحب كلام ممثل 4 مؤثر صوتي للأطفال في المدرسة)

ممثل 5: لم أتعود أن أسكن المنازل، كانت المنازل هي التي تسكنني ثم تهجرني، دون أدنى اهتمام بي، كنت دوماً مهزوماً في كافة أموري، انهزاميتي تركتني في الهامش دوماً، أرجوكم لا تقتحموا فضائي بأصواتكم وحركاتكم.

ممثل 6: كيف الجو الآن. هنالك برد، أليس كذلك؟ نحن الآن في برج الدلو، ثلاثة أيام حارة، وثلاثة أيام باردة.

ممثل 2: كان علينا أن نذهب سوياً، لكننا أضعنا أنفسنا داخل تلك الحكايات المملة التي تعودنا أن نمارسها في كل مرة، إني

أحذركم من هذه الممارسات، لأنها ستعرض علينا رحلة ضياع جديدة.

ممثل 3: كل الأشياء لا طعم لها دونها، خفت عليها، توقعت أنها لن تعيش دوني، قالت لي ذات يوم:

- لا تخدعني، لن أتعلق بأحد بعدك.
- قلت لها: أقسم لن أخدعك.
- قالت: على كل حال لن أبالي.

لم نلتق بعدها، فقد عاشت بدوني، وفشلت أنا حياة الهامش على أن أكون داخل الصفحة بشكل مزيف، وغير حقيقي.

ممثل 1: عندما خرج لم يعد، قالوا إنه سقط فجأة على أحد الأرصفة، تركوه على الأرض لساعة كاملة، مرت عليه كل الكائنات التي تمر على الرصيف، ثم اكتشفوا أنه مات، فتشوا ملابسه، وجدوا تذكرتين لرحلة قطار، وحجز لشخص واحد في فندق، وقلم، وقصاصات أوراق، لم يظهر من كثرة ما كتب عليها شيء له أهمية، لم يعد صديقي، ولم أعد أنا.

ممثل 6: من الصعب توقع حالة الجو اليوم، قد يكون هناك رطوبة.

ممثل 5: (يمد حبلاً للغسيل، ثم يبدأ في نشر ملابسه، وتتبعه المجموعة كل منهم ينشر شيئاً مختلفاً، يوجه ممثل 5 حديثه لممثل 2)

ممثل 5: كل الكلام من الكلام، في الهامش لا مساحة إلا للكلام، أسمعنا شيئاً يخرجنا من حالتنا، ولكني أحذركم من تلوث فضائنا، دعوا كل شيء يتمتع دون أن يقتحم أحد فضاء الآخر.

(يبدأ ممثل 2 في الغناء، وتنطلق موسيقى مناسبة تتداخل مع الغناء، فيرقص معها الجميع إيمائياً، في احتفائية للخروج من حالتهم، ممثل 4 يضع أمامه منصة يبيع فيها بعض السلع)

ممثل 4: نبيع ونشتري، كل الأشياء تباع هاهنا.

ممثل 3: ماذا تبيع؟

ممثل 4: قلوباً محطمة.

ممثل 3: ما لي وللقلوب، ما رأيك أن تشتري قلباً كانت تسكنه العصافير المتعبة.

ممثل 4: هي عندي أكثر من الهم على القلب، من يشتري اليوم قلوباً متعبة؟

ممثل 2: ماذا لديك؟

ممثل 4: أبيع الكلام.

ممثل 2: يا نصاب تبيع الحروف، مجرد حروف.

ممثل 4: أبيع حروفاً كثيرة، تتجمع لتصبح كلمات، تتكون منها جملاً كثيرة، ثم تطلقها في الهواء.

ممثل 2: ثم تتبخر، وتضيع سدى، لن أشتري.

ممثل 2: ماذا تبيع أيضاً؟

ممثل 4: أبيع الهموم، أبيع الدموع.

ممثل 2: من يشتري دمعاً وهم، بضاعتك كاسدة.

ممثل 5: ألديك شيئاً نشتريه.

ممثل 4: كل أشيائي أصبحت كاسدة، ما رأيك أبيع الضمائر والذمم، هل تشتري؟

ممثل 3: توقف وارحل، فلن يشتري منك أحد.

(ممثل 4 يقرأ جزءاً من رواية «ذهب مع الريح» بمصاحبة مؤثر موسيقي)

ممثل 6: الجو اليوم بارد، الضغط الجوي مرتفع، عليكم أن تلبسوا ثياباً.

ممثل 2: أنا أمارس نفسي الآن، أستهلك نفسي تماماً في قراءة الصحف، وسماع الموسيقى.

ممثل 4: كيف تقرأ الصحف وأنت أعمى؟؟

ممثل 2: بصر، وليس بصيرة، ثم إنني أعمى بمزاجي، ولا تتدخل فيما لا يعنيك.

(ممثل 4 يعود لقراءة جزء من رواية «ذهب مع الريح»)

ممثل 1: أتحول إلى مكتب وكرسي، ونافذة وخيمة، وفراغ طويل، مشاعري جامدة، عواطفي ساكنة.

ممثل 6: قليل من الرياح سيحول صمتك حركة.

ممثل 4: دعه، فقد أستفيد من تحوله إلى جماد وأبيعه.

ممثل 5: أعتقد أننا وصلنا إلى مرحلة متشجنة، دعونا نمارس ما يبعدنا عن هذه المرحلة.

(يوزع ممثل 5 مجموعة من البالونات، يتم نفخها واللعب معها وبها حركياً وصوتياً)

ممثل 3: سمعت الناس يقولون إن الأصوات المزعجة تنتج من حالة الهروب، وممارساتكم المزعجة تجلب المزيد من السخط الذي لا أتحمله، لابد أن أرحل من هذا المكان.

ممثل 1: أرجوك لا ترحل، لقد تآلفت معك، لا تدعني أعيش في لحظة ليست غريبة عني، لا تدع شلالات

الحزن تتدفق سريعاً، لا تدع البؤس يذيب داخلي.

ممثل 3: يا صديقي الإحباط يتراكم داخلي، يصبح كقطعٍ من الصخر، تتجمع لتبني جبلاً فوق صدري، لقد تشبعت من هذا الجو الخانق.

ممثل 1: إلى أين تذهب؟؟

ممثل 3: نحو مكان جديد.

ممثل 1: لكن الهامش أصبح مزدحماً.

ممثل 3: والصفحة أصبح بها فراغات كبيرة، إنه زمن الهامش.

(ممثل 3 ينصرف ليجهز نفسه للرحلة، بينما يتجه ممثل 1 إلى ممثل 2، وتبقى المجموعة منصرفة في نفسها وممارساتها)

ممثل 1: سيرحل.

ممثل 2: من أخبرك بذلك؟

ممثل 1: هو قال إنه اتخذ قراره.

(يتجه ممثل 1، وممثل 2 نحوم ممثل 3)

ممثل 2: هل صحيح ما سمعته؟

ممثل 3: صحيح.

ممثل 2: وهل لديك مبررات مقنعة؟

ممثل 3: ومتى كان لهامشيين مبررات؟ ولكن دعني أشرح لك.

ممثل 2: خذ قرارك دون أن تشرح لي.

ممثل 1: لا تستفزه بكلامك، لم نأت من أجل هذا.

ممثل 3: كل الأشياء هنا تستفز الإنسان، لقد كنت أحاول أن أجد مبررات لقراري.

ممثل 2: رغم كثرة المبررات التي تحاول إيجادها، إلا أن القرار بحاجة لمبرر واحد فقط.

ممثل 1: أرجوك لا تتعجل، دعنا نفجر في حل نتعايش به مع ظروفنا، وهامشنا الذي نضيع فيه.

ممثل 3: حكايتنا المرة، تفاصيل وجوهنا التي تقابلنا صدفة في المرآة، فتصدمنا بالتغيرات التي تحدث فيها أسرارنا الصغيرة، بقايا حالات الشجن التي لم تندمل في دواخلنا.

ممثل 2: أعرف تماماً حالات الشجن هذه، صديقي كان يغني لي دوماً، صوته يقطر ألماً، كنت أعرف انه لم يغن ليطربنا، فقد غنى ليعبر عن حالة الشجن، كان يذوب في شرح شيء ما.

ممثل 1: منذ اللحظة الأولى شعرت بكما، أنت كانت عيونك تفضحك، وأنت كان صمتك يغتابك.

ممثل 6: كيف الجو؟ هل كان بارداً، أم حاراً، في الخريف تكون الأشياء

جميلة، إنه فصل الحب عند كل المخلوقات.

(بينما تكتمل محاولات ممثل 1 وممثل 2 الصامتة لإقناع ممثل 3 بالعدول عن قراره، يجمع ممثل 4 بعض الأوراق من الأرض، بعد أن يخرجها من جيبه)

ممثل 4: قصاصات الأوراق تملأ جيوبي، هذه تحمل أرقاماً، وتلك فكرة ما، وهذه عرفت ما بها، أحس بها كلها، وكأنها تشكل ذاكرة لي، تحمل جزءاً من شرخ يتكون في صدر كل منا.

الغريب أن قصاصاتنا الصغيرة نعاملها وكأنها أطفالنا، ولا نتمنى أن نمزقها، سأبيع كل قصاصاتي.

(يبدأ التسويق لهذه القصاصات)

ممثل 5: كان خروجنا من الصفحة نحو الهامش ظرفاً خاصاً، فلماذا لا نعود؟ هل أقفلت المنازل أبوابها، ورفضت أن نعود إليها؟

أتذكر أن والدي حكى لي عن مدن قديمة، كانت تحيط بها أسوار عالية، وكانت المدن ترفض أن تستقبل كل من يأتي إليها ليلاً، لقد كان عليه أن يظل خارجها حتى يأتي الصباح.

ممثل 6: في الصباح يكون الجو بارداً.

ممثل 3: فكرة جيدة، لقد خرجنا من الصفحة ليلاً، وعلينا أن نحاول العودة إليها صباحاً.

ممثل 2: وهل تعتقد أننا سننجح في العودة؟

ممثل 3: مساحة الهامش أصبحت لا تتسع، بينما الصفحة بها مساحات جيدة.

ممثل 1: دعونا نتأهب، فقريباً ستشرق الشمس، وستعود أرواحنا، أفكارنا، أحلامنا، ونعود للصفحة.

ممثل 4: الوقت يذوب كشمعة، يرحل كالشمس، والسؤال المهزوم: هل سنتمكن من العودة ومعنا أسماؤنا؟

ممثل 1: آه، لو كانت الاسماء تعرف نفسها ما أزهرت...

لو كانت الأسماء تعرف حجمها ما أثمرت...

لو كانت الأسماء تعرف شكلها ما عربدت...

ممثل 5: لا تيأس، فدوماً في نهاية الممر الطويل يتسرب ضوء خافت، المهم أن لا تزدحموا، حتى لا يخترق بعضكم فضاء بعض.

ممثل 2: أتكلم معكم أيها السادة البسطاء، المبجلين، المسحوقين، ها نحن نفكر جدياً، أكاد ألمس بيدي شيئاً من طين مصبوغ بالماء، دعونا

نرحل معاً.

ممثل 2: لندخل جدياً في الموضوع بدلاً من القفز من جملة إلى أخرى، دعونا نتوقف عن تبادل العبارات وكأننا نتبادل وسادات النوم.

ممثل 3: أشعلوا عيونكم كذاكرة تلتهم كل ما تقابل، فكروا في طريق العودة، تحولوا إلى ملف كبير يمتلئ بمئات الكلمات والصور، حتى نستطيع مباغتة الخط الأحمر، والقفز منه نحو الصفحة.

ممثل 2: احملوا أمتعتكم، ومع إشراقة الشمس سنحاول تخطي الخط الأحمر بكل ما نملك من قوة، لعلنا نعود أكثر فعالية وقدرة.

(تبدأ المجموعة في تجهيز نفسها، وبمصاحبة مؤثر مناسب تحاول المجموعة تخطي الحاجز الذي سيكون مكوناً من القماش الأحمر الموجود على أرضية المسرح، وله امتداد وهمي مرتفع حتى هامات الممثلين، تحاول المجموعة اجتياز الخط، بعضهم يتمكن بصعوبة، بعضهم يبقى مجمداً على الحاجز الوهمي، ويبقى شخص وحيد يعجز عن تجاوزه، فيرحل نحو عمق المسرح ويغيب في الخلفية مع خفوت الإضاءة تدريجياً).

(إظلام)

المحطة لا تغادر

المنظر:

محطة قطار بائسة على الطريق، حارس المحطة بثياب رثة يعمل على تنظيف المكان، صوت القطار يبدو بعيداً يقترب بسرعة، حالما يصل يدخل الممثل يتجول في أرجاء المحطة يختار مقعداً يجلس عليه، ثم يغيره لمقعد آخر، صوت القطار يبتعد فيدخل الحارس يجد الممثل جالساً، يتجه إليه:

الحارس: سيدي أخشى أن تكون قد تأخرت عن صعود الرحلة.

(الممثل يغير مقعده ويلحق به الحارس)

الحارس: القطار غادر عليك انتظار الرحلة القادمة

(الممثل يغير مقعده مرة أخرى والحارس يلحق به)

الحارس: لا تقلق هنالك رحلة قادمة بعد ساعتين.

الممثل: لم تكثر الكلام؟ لن أصعد القطار ولن أرحل لقد قررت أن أبقى هنا (يبتسم ابتسامة عريضة).

الحارس: هنا !!

الممثل: نعم هنا ! هل لديك مانع ؟

الحارس: ماذا تفعل ياسيدي في محطة بائسة، مثل هذه ؟

الممثل: هل أضايقك بشيء ؟

الحارس: لا طبعاً، لكنه مجرد فضول اسمح لي به.

الممثل: لا شيء مهم لاعليك مني !

الحارس: هل ترسم مثلاً؟ هل تغني؟ هل تكتب قصصاً، أعتقد أنك رسام أتيت لترسم هنا، مر علي الكثير منكم.

الممثل: لا أرسم، لكني أرصد حكاياتها أبحث عنها.

الحارس: أمر عجيب لم يمر علي فعل مثل هذا سابقاً !

الممثل: في اتجاه الأمام، انطلقت أبحث عن تفاصيل جديدة، حكاياتي تتبعني كقطط صغيرة وحمامات أنيقة، المظلة، الباب، شراع قارب ممزق، بسمة صغيرة دمعة لامعة تبرق كنجمة ، طاردتني الأرصفة الحمقاء وظلال البيوت القديمة، استحضرت يومياتي وركضت ركضت، توقفت لوهلة زرعت بسمتي في شجرة ما وانطلقت للأمام وصلت هنا، وأنوي أن أستقر لبعض الوقت، لعلي أرصد حكايات جديدة.

الحارس: المحطة فقيرة وبائسة وليس فيها أثر لحياة تليق بك.

الممثل: ومن أخبرك أني راغب في حياة تليق بي.

الحارس: حسناً يبدو أننا سنصبح أصدقاء مارأيك في كوب شاي، البرد قارس.

الممثل: شكراً لك، سيكون ذلك لطف منك.

الحارس: اللطيف أن نجلس معاً، وتسلي وحدتي بحكايات جديدة.

الممثل: ومن قال أني سأحكي لك، أنا هنا من أجلي وليس من أجلك.

الحارس: من أجلك !! وليس من أجلي !! حسناً القطار قادم هل تريد، أن أحجز لك مقعداً.

الممثل: مللت مني ولم نبدأ القصة بعد.

الحارس: وهل هنالك قصة بيننا.

الممثل: قد نخلق عوالمنا.

الحارس: عوالم ماذا، عن ماذا تتحدث؟ ألم تخبرني بأنك حضرت من أجلك وليس من أجلي.

الممثل: دعني أعرفك بنفسي، اسمي محمود، مرحباً.

الحارس: وأنا الحارس، مرحباً بك.

الممثل: أليس لك اسم ؟

الحارس: كان لي ونسيته.

الممثل: هل تسخر مني ؟

الحارس: العفو، لكني نسيت اسمي فعلاً، لا أتذكر ملامحه، هجرته منذ أن طال بقائي في هذه المحطة البائسة.

الممثل: يبدو أننا سنبدأ قصتنا، منذ متى أنت هنا ؟

الحارس: تريد فعل الحكي! يثيرك الفضول لتنغمس بي.

الممثل: تبدو ماكراً !

(صوت القطار يقترب)

الحارس: عذراً وصل القطار هل أنت متأكد بأنك لا تريد الرحيل.

الممثل: بكل تأكيد.

(صوت القطار وأصوات البشر تغادر المحطة، الممثل يجلس على مقعد ويرتاح به ثم يغيره ويتمدد على مقعد آخر مع خفوت الإضاءة وأغنية تسري بهمس في أرجاء المسرح، الحارس يدخل يبحث عن الممثل حتى يجده)

الحارس: تأخرت عنك ؟

الممثل: كنت أترقب المحطة، حتى تأكدت تماما أن قطار الرحلة الأخيرة قد مضى ولن يعود، انكمشت على نفسي، البرد كان يأكل ضلوعي تدثرت بي، جلست على الكرسي الرابع، تمددت، حاولت أن استرخي ، لكن البرد أزعجني كثيراً، حملت نفسي داخل معطفي واتجهت صوب المقعد علني أشعر بالدفء.

الحارس: سأشعل النار، كي نصطلي منها ونسكن، دعنا نغني ، الغناء يبعث على الدفء، اجلس بجواري ، وغنِّ.

(يغني الحارس بينما الممثل يستمع له)

الحارس: لماذا تصوم عن الكلام ، تطاول سهرنا أنا أغني وأنا أحكي، وأنت فقط تستمع في صمت ! الأبواب المقفلة لاتدع مجالا للزيارة، سأرحل عنك، ربما كنت تفضل البقاء وحيداً.

(الحارس يرحل في صمت بعد أن يجلب غطاء ممزقاً تفوح منه رائحة الزيت يرميه للممثل، الذي يشتم الغطاء ويرمي به ثم ينتفض من البرد فيعيده له ويغني أغاني الحارس نفسها وهو مستلقٍ على المقعد، يتقلب قليلاً بفعل البرد)

الممثل: المحطة ذاتها، الحارس ذاته، الغطاء ذاته، الاختناق، الانكماش ذاته... ذاته، رائحة زيت القطارات العفن.. صمت طويل شعرت بروحها هنا هل

سكنت هذه المحطة؟ هل غادرت؟ هل تنفس شيء باسمها، (يتوقف عن الكلام برهه صمت ينادي بعدها الحارس) أيها الحارس... أيها الحارس

الحارس: هل تنادي باسمي سيدي؟

الممثل: نعم كنت أريد أن أسالك هل شاهدتها تمر من هنا.

الحارس: كثيرات هن اللاتي مررن من هنا، هل لها شكل معين، مواصفات خاصة تميزها عن غيرها؟

الممثل: إني أشعر بروحها تسكن هنا؟

الحارس: هل أتيت بحثاً عنها ؟

الممثل: نعم أكاد أشعر بها.

الحارس: أعتقد أنها مرت كثيراً من هنا، كانت تعشق ركوب القطارات لابد أنها تلك التي كانت تلك المسافرة، كانت ندية كالصباح، حملت فراشتها ولوحة زيت لم تكتمل وعبرت، لكنها تعود، كلما اشتاقت للبكاء.

الممثل: هل كانت تبكي ؟

الحارس: كان يبدو ذلك من خلال دمعة تلمع في عينها، كنت ألمحها وهي تغادر المحطة.

الممثل: روحها لاتزال باقيه، ربما تعلقت بعامود نور، بغصن متخشب، بقطرة ندى تيبست على لوح خشبي، لا أعلم لكنها هنا.

الحارس: (يضحك بصوت مكتوم) تعلقت بعامود نور، بغصن متخشب هذه مواصفات قرد وليس امرأة.

الممثل: ومن قال لك أني أبحث عن امراة؟

الحارس: أنت سألت عنها.

الممثل: سألت عنها ولم أسأل عن امرأة.

الحارس: عنها يعني امرأة.

الممثل: عنها.

الحارس: امرأة.

الممثل: عنها.

الحارس: عنها وليست امرأة! من تكون هذه؟

الممثل: لا عليك، لا تهتم للأمر سأبحث عنها بنفسي.

(يعود الممثل لمقعده بينما ينسحب الحارس يتمدد الممثل على المقعد تنطلق أغنية شاعرية مع خفوت الإضاءة تعود الإضاءة مع صوت صباحي الممثل يتحرك بكسل يتألم من أي حركة تيبست عظامه بفعل النوم على المقعد، مع دخول الحارس)

الحارس: صباحك سكر.

الممثل: صباحك أجمل.

الحارس: كيف كان نومك البارحة ؟

الممثل: تدثرت بي وغفوت، صحوت في الليل أكثر من مرة على صوت نباح كلاب ضالة، رقبتي كانت تؤلمني، وقلبي يرتجف من البرد، نمت مرة أخرى ، حلمت بصوت القطار يأتي من بعيد ليصطدم بي افقت مرات عديدة ، عندما فتحت عيني كانت صوت قطار الفجر يقترب، صافحت الشمس جسدي فانتفضت، كيف كانت رحلة الفجر؟

الحارس: وجوه البشر التي ركبت قطار الفجر كان يكسوها ملامح التعب، القطار توقف نزل منه قلة، ركب به من كان بالانتظار، عبر القطار المحطة، عادت المحطة خاوية، لكن وجهك اصطدم بي دون موعد، تبدو ملامحك قاسية، صلبة ، لكنك تبتسم.

الممثل: ذلك لأني سمعت صوتها مرة أخرى لكن هذه المرة دون حقيبة، صوتها كان يطير في الهواء المتدفق، طاردت صوتها، ركضت في جنبات المحطة، اختفى صوتها في منطقة ما ، عاد يبحث في الصمت عنها، كنت أصرخ باسمها ، لا مجيب، كنت متأكداً أنها في المحطة وأنها دست صوتها داخل حقيبتها، أنا الآن وحيداً بين رصيفين بينما صوتها يأتي ويغيب.

الحارس: (يغني) أهل الحب صحيح مساكين.

الممثل: أي حب أيها الحارس التعيس ؟

الحارس: حب الفتاة التي تطاردها.

الممثل: أي فتاه ؟

الحارس: تلك التي تبحث عنها !

الممثل: أبحث عن شيء آخر، ليس عن فتاة.

الحارس: شيء آخر يتعلق بعامود النور ويحمل حقيبة وله صوت يطير في الهواء، تبحث عنك لديك.

الممثل: أنت تقترب !

الحارس: لا شك أنه مهبول كبير.

الممثل: ماذا تقول !

الحارس: لا شيء !

الممثل: دعنا نغني بالغناء تزول وحشتنا.

(يغني الممثل، يرقص الحارس، يغني الحارس، يرقص الممثل، تخفت الإضاءة تدريجياً، ثم تعود الإضاءة على الممثل والحارس حول نار تتوسطهما)

الحارس: للمحطة حكايات تشبه النار تشتعل وتخمد.

الممثل : أنت تستدرجني بذلك لحديث طويل، نطوي به الليل، حديث السفر والقطارات لا ينتهي.

الحارس: لكن لن تظل على صمتك وأظل على ثرثرتي، يجب أن نتقاسم الحديث.

(الحارس يخرج قطعة خبز يتقاسمها مع الممثل ثم يدفع بقطعة خشبيه للنار بينما الممثل يسعل والحارس يضحك)

الحارس: برد القطارات لا يناسبك.

الممثل: تفوح رائحة عفنة من هذه القطعة المصبوغة بزيت القطارات كم أنت لعين أيها الحارس المتخشب، تؤذي جلساتنا بهذا الخشب السيئ.

(يكتفي الممثل بالنظر إليه حتى يهدأ صخب الحارس)

الممثل: أكمل حكاياتك.

الحارس: هل أسرد لك حكايات المارة وعابري السبيل، ولصوص القطارات وصبايا الفجر، والجدات البدينات، سأحدثك عن صوتها الذي كان يعبر المحطة كل ليلة وهي تغني بصخب ثم لاتلبث أن تبكي بحرقة.

الممثل: نعم نعم تلك الحكاية أريدها، للمحطة صوت المغادرة والأرصفة المهاجرة وبقايا الأرواح ياصديقي.

الحارس: كل يوم كنت أشاهد فتاة كانت تأتي بحبيب جديد وتلقي به أمام القطار ثم ترحل بعد أن تملأ المحطة ببكاء على حبيبها الميت.

الممثل: وماذا كان يفعل حبيبها.

الحارس: لا يفعل شيئاً! يقف هكذا فتقذف به أمام القطار !

الممثل: طقس مجنون أهو حلم أم حكاية أسطورية.

الحارس: أنت لا تصدقني !

الممثل : وهل تتوقع مني أن أصدقك؟

الحارس: حكايات القطارات وجوه مسافرة صدق منها ماأردت واترك منها ما شئت.

(يحمل الممثل نفسه، يغادر نحو المقعد يتمدد عليه يشعر بالنعاس، يبدأ في عد النجوم 1 2 3 4 5 6، بينما يغادر الحارس المحطة تخفت الإضاءة حتى حدود الإظلام)

الحارس: هو يوم جديد مرت قطارات النهار، وأنا أتابعك كنت صامداً قوياً عبرت كلها ولم تلتفت لها، الليل يقبل من جديد، والوحشة تعود للمحطة والنسمة الباردة تجعل وجهك ينكمش مراراً وأنت تعاني من مرور الأشياء بك دون اهتمام منك.

الممثل: تعب الانتظار، ومرارة الوحدة، وشجن طويل في انتظاري، أبحث عنها لاأجدها، أقابلني على حين

غرة، أنكمش، أخاف، أبرد أكثر، أغني لأبعد عني صورتي، تتكاثر صوري البشعة تملأ جدران المحطة، أفيق من دهشتي، لا أحد غيري هنا وحارس شاحب بلون زيوت القطارات.

الحارس: شحوبي علامة انغماسي في تفاصيل عملي وحكايات لاتود سماعها، ستكون قصتي في يوم ما، سأحكي لراكب جديد عن راكب قديم سكن المحطة وكان يبحث عن شبح، لايعرف تفاصيله، قد تحكي أنت عن حارس قديم كنت ظله.

الممثل: ماذا تقصد ؟

الحارس: لا شيء، ستفهم فيما بعد.

الممثل: في المحطة السابقة كانت تفاصيل المحطة صاخبة جلبة عالية، نساء كثر، رجال أكثر، باعة جائلون، أصوات مزعجة، تحرك القطار فلم تسكن المحطة، هنا تسكن المحطة فور مغادرة القطار، هي محطة بائسة لكني أحبها.

الحارس: جميل هذا الشعور، إنه يريحني.

الممثل: أنت تقذف بعبارات مخيفة ماذا تقصد؟

الحارس: لا شيء، أهذي من حلم البارحة.

الممثل: احكِ لي.

الحارس: كان نوم البارحة مزعجاً، حلمت فيه بقصة تلك التي تحب ثم تحضر حبيبها وتقذف به أمام القطار لتضحك وتبكي، كان حلماً مرعباً، أحتاج لوقت حتى أتخلص منه.

الممثل: كان مجرد حلم إذن !

الحارس: كان مجرد حقيقة

الممثل: قلت إنه حلم

الحارس: وقلت عنه حقيقة

الممثل: رأسي تدور من تناقضاتك.

الحارس: كنت أتحرك بشدة حتى يطير الحلم، أركض، أغني، أقطف وردة، تبدو حالتي اليوم أفضل، إذا استمر التحسن سأغادر المحطة هذا اليوم، أو في الغد على أكبر تقدير.

الممثل: تغادر المحطة وتتركني وحيداً.

الحارس: كنت قبلك هنا وكان هنالك حارس متخشب له لون زيت القطارات قبلي.

الممثل: والقطارات تتركها لمن !

الحارس: لك ستكون أميناً عليها، هي من كنت تبحث عنها من محطة لمحطة.

الممثل: أنت مجنون !

الحارس: قال لي حارس المحطة السابق كلاماً مشابهاً، لا تقلق ستعتاد الأمور.

الممثل: لن أكون حارساً لأي محطة هل سمعت أم أصرخ.

الحارس: قلت ذلك للحارس السابق.

الممثل: ماذا تريد مني ؟

الحارس: لا شيء.

الممثل: أنت تقرر نيابة عني.

الحارس: كانت الأمور واضحة لي منذ البداية، شعرت أنك الشخص الذي تنتظره المحطة ليكون حارسها.

الممثل: يالك من أحمق، ساغادر في الرحلة القادمة وسأترك لك المحطة، هربت من جنون ليطاردني جنون.

(الحارس يخرج من المسرح فيما الممثل يدور بعصبية، يعود الحارس حاملاً معه ملابسه المتسخة، يضعها على مقعد ويوجه حديثه للممثل)

الحارس: قد تحتاجها، ملابسك لا تناسب زيوت القطارات.

الممثل: اسمع إنك تمارس فعلاً لايليق بك، لن أبقى هنا، سأرحل تاركاً لك المحطة، لماذا يتأخر القطار بهذا الشكل.

الحارس: لم تكن تهتم بركوبه، مرت قطارات الليل والنهار ، وكنت ترفضها، لم ترد أن ترحل الآن؟

الممثل: لن أبقى في المحطة هل سمعت، هل تريد أن تسمع، أم أصرخ بصوت مرتفع لتسمع ، (يصرخ) لن أبقى بالمحطة سأغادر.

الحارس: من ينام في المحطات تفوته القطارات.

الممثل: لن تتركني هنا.

الحارس: من ينام في المحطات تفوته القطارات.

الممثل: لا ترحل أرجوك.

الحارس: من ينام في المحطات تفوته القطارات.

(صوت القطار يقترب بينما الممثل يمسك بجرس المحطة ويردد من ينام في المحطات تفوته القطارات مع خفوت الإضاءة وتصاعد المؤثر معلنه نهاية العرض)

النهاية

زمــن الكـــلام

فهد الحوشاني

(الريــاض)

الشخصيات:

- الكاتب: في الخمسينات من عمره .
- الابن: في العشرينات من عمره
- الصديق: في الخمسينات
- الخادم: في الثلاثينات
- المكان: لا يتضح مكان بعينه ..
- الزمان: ربما الزمن الحالي!
- الملابس: لا توحي بزمان ولا مكان ..

اعتراف لابد منه:

أعترف وأنا في كامل قواي العقليه أنني عندما كتبت هذا النص الذي بلغ من عمره الآن ستة محاولات لكتابته وما بين أيديكم هي الكتابة السادسه، أعترف أنني عندما قررت الكتابة للمرة الأولى.. كنت.. كنت تحت تأثير.. (فكرة) نص مسرحي للكاتب إسماعيل العادلي.. انتهى الاعتراف...

المنظر: صالة استقبال بعض الكتب الممزقة على الأرض الخادم يدخل يحمل كرتونا يقوم بوضع الكتب الممزقة في الكرتون كل يوم على هذه الحال هو يمزق الكتب وأنا أضعها في كرتون وأحفظها.. تمزيق الكتب أصبحت عادة يومية لديه.. إنه ممزق ومتمزق في الوقت نفسه يشبه كثيراً هذا العالم الذي نعيش فيه !

(يفتح الراديو حيث يسمع لبعض الأغاني الشبابية)

الخادم: ياسلام إنتاجنا من الأغاني بالآلاف إنه أمر يدعو إلى الفخر.. هذا الإنتاج وإلا فلا لكن للأسف إنه إنتاج لا يستحق التصدير! أصبح المطربون أكثر من الهم على القلب.. كلهم يغنون علينا.. خرموا آذاننا بالزن عليها ليل نهار!! (يغير المحطة فنسمع المذيع).

صوت المذيع: وحذر من هذه الإجراءات التعسفية التي ربما تؤدي إلى نسف كل الجهود التي يبذلها الجميع من أجل النهوض بعملية السلام حيث قال:

صوت: إنني أناشد جميع القوى المحبة للسلام للتدخل السريع لإنقاذ هذا الوضع المتردي وأن ما حصل يوم أمس من إجراءات تعسفية هي في مجملها تصب ضد كل الاتفاقيات، لذا فأنا أشجب وأندد وأستنكر وأتمنى أن يتم تنفيذ كل المواثيق التي تم إبرامها.. وأرجو من كل القوى المحبة للسلام في العالم أن تعاود ضغوطها لكي يسير قطار السلام المتوقف..

الكاتب: يدخل (مهرولاً بعنف يحطم الأشياء يمزق الكتب يكسر الراديو تقع بينه وبين الخادم مطاردة تشبه المصارعة).

الخادم: سيدي أرجوك أن تهدأ.. أرجو أن تسامحني.. ما حسبت أنك ستسمع صوت المذياع.. اشتقت أنا للكلام ماذا أفعل.. أريد أن أسمع كلاما حتى ولو كان كذباً وزيفاً حتى وإن كان مجرد تنويم مغناطسي لأنني مللت الصمت.. أرجوك ..

الكاتب: (يهجم عليه بتثاقل يريد أن يمسك به لكن الخادم يهرب منه).

الخادم: سيدي اسمعني.. الصمت رهيب.. قاتل. صدقني لقد نسيت كيف انطق بعض الحرو .. أنا أكلم أحيانا نفسي.. لأنني لا أجد مَن أكلمه لقد فرضت علينا أن لا نتكلم.. لأن الكلام كما تقول إما يأتي بالإزعاج أو هو كذب وزيف لا تريده..

الخـادم: صدقني أنا لا أريد أن أجلب لك الأذى لكن ما تفرضه في هذا البيت مزعج لا أريد أن أتركك أو أترك البيت.. أنا سعيد بالعيش معك فأنا مازلت أحفظ لك صنيعك معي.. لكن حاول أن تتحدث معي .. واسمح لي أن أتكلم أنا أيضاً.. الكلام ربما يساعدني على أن أخدمك كما تحب..

الكاتب: (يحاول أن يتكلم ولكنه خائف يكاد أن يخرج الحروف لكنها تتمنع).

الخادم: هه.. قل أرجوك يا سيدي تكلم..

الكاتب: (يحاول مرة أخرى ثم ينطق كلمة أو كلمتين بصعوبة يتلفت يميناً ويساراً مرعوباً حيث نسمع صوت سيارة البوليس).

الخـادم: ماذا هل تسمع صوت سيارة البوليس؟

الكاتب: (يهز رأسه بالإيجاب).

الخادم: (أوه عاد لأوهامه).

الكاتب: (يجلس على كرسيه محملقاً)

الخادم: (يخرج به حيث يستند الكاتب إلى كتف الخادم ثم يعود يفتح الراديو وهو يتلفت يميناً ويساراً) لن أفتح الراديو على الأخبار ولا على المقابلات ولا على التصريحات كل هذا يثيره.. سأفتحه على ماذا؟ ماذا يوجد بالراديو غير الكلام.. ماذا.. ماذا.. آه وجدتها.. الموسيقى ليست كلام.. الموسيقى تتطلب السكوت عن الكلام..

(جرس الباب)

لابد أن صديقه الكاتب جاء ليزوره .. (ينظر إلى الساعه) لقد جاء في موعده.

(الخادم يفتح حيث يدخل الصديق)

الصديق: صباح الخير .

الخادم: صباح الخير.. أهلاً بالكاتب الكبير..

الصديق: شكراً لهذا الإطراء ويسرني أن يقرأ لي أمثالك ؟

الخادم: إن كتبك تملأ أرفف المكتبات.. وأحياناً توزع علينا مجاناً..

الصديق: هذا صحيح.. ولكن لِمَ قلت عني الكاتب الكبير.. !

الخادم: هكذا يقولون عنك في التلفزيون والراديو ..

الصديق: صحيح.. في التفزيون والراديو والصحف وفي الإنترنت، أنا أحظى بمتابعه جيدة في كل وسائل الإعلام ولدي الكثير الكثير من القراء.. فأنا رجل مشهور جداً.. أنت الآن تقف بجانب رجل مشهور! تصور.. مشهور رغم أنني كاتب ولست لاعب كرة قدم ولا حتى مطرباً (يضحكان).

الخادم: هذا أمر جيد.. على الأقل يجد الكتاب رجلاً واحداً مشهوراً بينهم.. بعد أن سحب البساط من تحت أقدامهم.. فأنا مستعد لأن أعد لك ألف مطرب ولاعب كرة قدم ولكني لا أعرف سوى ثلاثة كتاب أنت أحدهم.

الخادم: كان لي محاضرة أذيعت البارحة على الهواء مباشرة.. عن العولمة والعوالم الأخرى؟

الصديق: العولمة لم أسمع بها .. لكن العوالم (يقوم بحركه راقصه توضح أنه فهم على إنها الراقصات) أراها كل يوم في المحطات الفضائية.. فهي الآن تتسيد الساحه هل هناك علاقة وثيقه بين العولمة التي قلتها والعوالم؟

الخادم: هذا ما قلته في المحاضرة إن العوالم لنا ارتباط معها قد لا نشعر به ولكنه موجود.. فأنا أعتقد أنها تؤثر علينا بحكم جاذبيتها !

الخادم: بالطبع فجاذبيتها لا تقاوم.. أنا أشعر بها.. صدقني.. تأثير العوالم.. أمر مؤكد هذه الأيام..

الصديق: هذا جيد .. وأنت توافقني الرأي.. بأن لها جاذبية لا يمكن مقاومتها..

الخادم: بالتأكيد أوافقك! ولعل الكثير من التأثيرات التي نعيشها هو بسبب ظهور تلك العوالم على الساحة.

الصديق: المشكله أنني وجدت من قلل من نظريتي بل وهاجمني وإياها..

الخادم: لعله لم يفهم ما تعنيه.. الناس هذه الأيام لم يعودوا يفهمونكم جيداً أيها المثقفون! هذا بالطبع من ضمن أشياء كثيرة تستعصي على الفهم !!

الصديق: صحيح ففي أوساطنا الفكرية والثقافية الكثير من الأدعياء.

الخادم: ولكن اسمح لي أن أسألك كيف تعرفت على تلك العوالم.. وأنت مفكر ومثقف كبير.. مشغول دائماً وليس لديك وقت، صدق من قال لكل منا جانب خفي (يلكزه في كتفه).

الصديق: معرفة تلك العوالم لم يأت إلا بالسهر المتواصل..

الخادم: هذا أمر طبيعي .. فالعوالم كائنات ليلية والسهر معهنَّ للحصول على هذه المعرفه ولكن كن حذراً.. فأنا أسمع إنه لا يؤمن جانبها..

الصديق: المعلومات التي لدي تؤكد أنها تريد أن تغزونا بشكل مكثف وعلى وجه هذه الأرض من يعتقد أن العوالم ستيسطر علينا في سنوات قليلة.

ولكن كيف عرفت تلك المعلومات.

الخـــادم: كما قلت لـك هـذا كله بفضل الفضائيات.. فالفضائيات الآن أفضل من يعرفك عليها.

الصديق: فعلاً للفضائيات حسنات كثيرة في نشر الثقافه والعلم؟! ولكن أنت متأكد أنك لم تشهد محاضرتي؟

الخـادم: لا.. فأنا هـذه الأيـام مشغول مع سيدي فليس لـدي وقت لمشاهدة التلفزيون بل حتى مشاهدة وجهي في المرآة.. تصور لقد نسيت ملامح وجهي فأنا الآن لا أكـاد أعرفني (يضحكان) ..

الصديق: إذاً فليس لديك وقت.. أعني أنت منشغل تماماً برعاية سيدك ..

الخـــادم: جـداً فأنـا الآن سـائق وطبـاخ وسكرتير وكل شيء.. وأغسل حتى ثيابه المتسخة والمبللة بالعرق الذي يميـل إلى الصفرة.. ويفوح بروائح يفقدك حاسة الشم (يضحكان).

الصديق: هل هو مستيقظ الآن؟

الخادم: نعم.. فهو كما تعرف قليل النوم..

الصديق: وكيف حاله هذه الأيام ؟

الخــــادم: لاجـديـد.. الأحــوال الغـريبـة مستمرة.. لقد تعودت عليها.. لا يتكلم ولا يريد أن يسمع الكلام.

الصديق: ألم يزره أحد.

الخادم: لا.. ولكن ولده .. اتصل وقال إنه سيحضر اليوم لكي يراه .. (ينظر إلى ساعته) سيحضر بعد قلي ..

الصديق: عظيم إذاً أنا حضرت في الوقت المناسب..

الخادم: يبدو ذلك..

الصديق: ألم يتكلم معك في أي شيء؟

الخادم: لا.. إطلاقاً.

الصديق: أولم يكتب شيئاً؟

الخـادم: لم يمسك بالقلم منذ أن أصبح على هذه الحال..

الـصـديـق: وهـل لاحـظـت عـليـه بعض التصرفات.. أي تصرفات تبدو غير عاديه ؟!

الخــادم: لا.. لـيس هـنـاك شـيء يمكن ملاحظته.. سوى مداومته على تمزيق كتبه.. تأتيه حالة غريبة لا يهدأ حتى يمزق أثناءها مجموعة من الكتب؟ ثم يعتقد أنـه يسمع أصواتاً..

الصديق: أصوات ماذا؟

الخـادم: أصـوات.. مجرد أصـوات.. عفواً أتريد شاياً أم قهوة؟

الصديق: أفضل الشاي.. لكن ..

الخـادم: (مقاطعاً) أعـرف بدون سكر. (يهم بالخروج)

الصديق: أخبره بأنني في انتظاره.

الخادم: حسناً سأخبره .. (يخرج)

(يدور في المكان يستعرض بعض الكتب والأوراق)

الابن: مرحباً..

الصديق: مرحباً.. أنت أحمد.. أليس كذلك؟

الابن: نعم.. كيف هي حالته الآن؟

الصديق: إنه بخير.. اطمئن..

الابن: أرجوك.. أنا ابنه لا تخفي عني شيئاً.. هل حالته خطيرة كما قال الخادم.

الصديق: لا.. لا.. أعتقد ذلك..

الابن: ألم تفحصه بعد؟

الصديق: أفحصه؟!

الابن: ألست الطبيب ؟!

الصديق: طبيب..

الابن: لقد قلت للخادم أحضر له طبيباً ريثما أحضر..

الصديق: أنا لست طبيباً.. أنا صديق لوالدك .. أزوره كل حين للإطمئنان على صحته..

الابن: آه.. صديق.. وماذا تعمل يا صديق والدي ؟

الصديق: أنا لا أعمل..

الابن: ماذا عاطل عن العمل؟!

الصديق: لا..لا.. أنا كاتب.. مثقف.. أديب..

ألم تشاهدني في التلفزيون؟!

الصديق: لا.. فأنا مشغول بمزرعتي .

الابن: وأين تعمل؟ في أية دائرة رسميه؟

الصديق: (يكتم ضحكة) لا.. لا أعمل في دائرة رسمية.. أنا متفرغ للكتابة، أكتب في عدة صحف ومجلات.. وألقي المحاضرات وغير ذلك الكثير.. تفرغ الفنان والأديب مهم جداً لكي يواصل العطاء ..

الابن: ولكن العمل.. أفضل لك بكثير.. وكما يقولون صنعة في اليد أمان من الفقر.. هل خطك جميل ؟

الصديق: إلى حد ما..

الابن: إذاً اسمع.

الصديق: تفضل.. قل.

الابن: أمام محكمة قريتنا .. لا يوجد سوى رجل واحد يكتب شكاوى وخطابات أهل القريه وكذلك رسائلهم.. كل خطاب بعشرة.. ما رأيك؟

الصديق: في ماذا؟

الابن: في أن تسافر معي إلى القرية.. لتجلس أمام المحكمة..

الصديق: لأكتب الرسائل والشكاوى للناس..

الابن: نعم.. فستحصل على ثروة هائله.. فالاشتغال بالكتابة والثقافة كما أرى آثارها على أبي لا تجلب إلا الفقر والهم.. هاه ماذا قلت؟

الصديق: حسناً سأفكر في الأمر فيما بعد ..

(يدخل الخادم حاملاً الشاي)

الخادم: أهلا سيد أحمد.

الابن: كيف حالك.

الخادم: أنا بخير.

الابن: وكيف حال أبي؟

الخادم: كما قلت لك بالهاتف حالته غريبة.

الابـن: لابد أنـه مسحور.. أو أصابته عين حسود.. أفكر أن آخذه معي للقرية ليراه أبو محسن.

الخادم: ومن أبو محسن هذا ؟

الابـن: إنـه طبيب شعبي.. فالحسد بينكم يـا أهــل المــدن Bكثر ممــا هو بيننا وكـم مـرة قـال لي إن عيوناً تترصده في ذهابه وإيابه.. كفانا الله وإيـاكـم شر العيون والآذان والأنوف والألسن وكل ما يقع ضمن تضاريس الرأس. (للخادم) أخبره بحضوري؟

الخادم: حسناً.. (يخرج)

الصديق: أين تعمل؟

الابن: وماذا يمكن أن يعمل شخص مثلي؟ لم يتعلم سوى عشرة حروف فقط من حروف الهجاء..

الصديق: والحروف الباقية؟

الابـن: لم أكملها بعد.. ليس لـدي وقـت.. فالمزرعه تأخذ كل وقتي..

الصديق: إذاً أنت مزارع ؟

الابن: يسرني أنك عرفت ذلك.. وأنت أيها الكاتب المثقف المشهور. منذ متى تعرف والدي ؟

الصديق: منذ فتره طويله كنا نعمل سوياً في صحيفة واحـده نـحـرر ونكتب ونناقش وكنا نتبنى الآراء نفسها.. إلا أن والدك بعد فتره أصبحت لديه حساسية كبيرة تجاه ما يكتب، بدا يشعر أن هناك من يراقبه ويحلل ما يقول كان ذلك بالنسبة له سياجاً يمنعه من التواصل والحركه شيئاً فشيئاً تضخم لديه ذلـك الشعور حتى وصل إلى ما وصل إليه.. إنه مريض بالوهم لا أكثر.. وما أتعس المثقف عندما يتوهم!

(يدخل)

الخادم: هل أخبرته إننا ننتظره؟

الابن: نعم ؟؟ أخبرته..

الخادم: وماذا قال؟

الصديق: هز برأسه إلى الأمام ثم الخلف (مقلداً) ربما ذلك يعني موافقته على مقابلتكما.

الخادم: ألم يقل شيئاً؟

الابن: لا.. لم يقل شيئاً.. لم يحرك شفتيه.. (للابن) لكني شعرت أن خبر حضورك لم يكن مفاجأه بالنسبة له .. فقد وجدته قد ارتدى ملابسه وأمسك بعصاه.. وكأنه يعرف أنك ستحضر في هذا الوقت ..

الصديق: من يصدق ؟ أن والدك الذي ملأ الدنيا فناً وأدباً وكتباً ومحاضرات يصيبه ما أصابه.

الابن: إنه أمر مفجع.. ومريع لنا.. ربما تعرف أنه قد انفصل عن والدتي منذ زمن إلا أننا قد تأثرنا جميعا بما أصابه.

الصديق: لقد أصبنا بفقده .. أقصد بفقد قلمه بخسارة كبيرة.. ولا تعتقد أننا لم نحاول معه فقد بذلنا جهداً كبيراً ولكن يبدو أنه مصر على موقفه..

الابن: هل زاره الطبيب ؟

الخادم: وما الفائده من زيارة الطبيب له..

الابن: ماذا تعني ؟

الخادم: الطبيب يعالج المرضى فقط أما أبوك فهو ليس مريضاً..

الصديق: هذا كلام صحيح.. أبوك ليس مريضاً..

الابن: ولكنه يشكو من شيء ما ؟

الصديق: عادة المرض هو الذي يختار الأجساد لكنَّ أباك اختار مرضاً يناسبه .. مرضاً على مقاسه !

الابن: وما ذاك ؟

الصديق: اختار الصمت.. سجن نفسه بالصمت الذي يفقد الإنسان بعضاً من خصائصه ليبقى فقط مجرد جسد حي إنه أخطر الأمراض.. فهو يؤدي إلى تآكل قلم وفكر الكاتب.

(يدخل الأب صامتاً يمشي ببطء وذهول. الخادم يخرج)

صوت الجوقة: ها أنت وحيداً

في سرداب الصمت المظلم
لم يعجبهم أنك تعرف.
وعيناك المفتوحة لم تعجبهم
تزعجهم صفارات إنذارك..
رأيت القادم بعد القادم
يتخفى بغصون الأشجار ..
قلت لهم: الزهر يموت
والطير يموت
قالوا: لا تهذي..
واطرد من رأسك أوهامك
فليس هنالك أشرار ..

(تتغير الإضاءة)

الابن: أبي .. (يحتضنه بحرارة إلا أن الأب يقابل ذلك ببرود) كيف حالك؟

الأب: (لا يرد).

الابن: أبي .. أرجوك قل شيئاً.. دعني أسمع صوتك.. قل أي شيء.. هل أنت مريض أم ماذا؟. أريد أن أعرف.. لقد اتصلت هاتفياً عشرات المرات ولكنك لا ترد.. لقد حضرت وتركت مزرعتي.. أرجوك رد عليّ.. دعني أعرف لماذا هذا الصمت.. لماذا؟

الأب: (لا يرد ويلتفت إلى الصديق)

الصديق: (مبتسماً) لقد جئت للاطمئنان عليك.. أيها الصديق العزيز..

(يلتفت إلى ناحية ابنه)

الابن: أبي لقد قالوا لي بأنك.. لماذ يا أبي كل هذا الصمت.. لماذا لا تتكلم؟ أبي أرجوك لا تجعلني أعتقد أنك لا تكترث بي قل أي كلمه أرجوك.. هكذا إذاً؟!! أنت فعلاً لا تكترث بما أقول (محتداً) لا تكترث هذا صحيح! اسمعني يا أبي لقد قالوا إن لكم معشر الأدباء والمثقفين تصرفات غريبة.. ولكن ليس إلى هذا الحد.. أبي قل لي ماذا بك؟

الأب: (لا يرد).

الابن: متجهاً إليه (غاضباً) أبي قل شيئاً تكلم.. تكلم أرجوك..

الأب: (يتراجع يتكلم وظهره إلى الابن).

الأب: وماذا تريدني أن أقول ؟

الابن: (مذهولاً من المفاجأة).

الابن: ماذا يمكن أن اقول.. ما نفع الكلام.. هو المتوفر لأنه السهل والوحيد الذي نستطيعه.. نحن في زمن الكلام ولا شيء غير الكلام.. علومنا كلام حروبنا كلام.. سلامنا كلام نحن يا ولدي مجرد أحرف في كلام (صوت سيارات البوليس) هل تسمعون؟ حتى الكلام غير مسموح ما إن أتكلم حتى يتحركون باتجاهي.. هل تسمعون؟!

الابن: نسمع ماذا ؟

الأب: أصواتهم إنهم يتجهون إليّ كلما تكلمت..

الصديق: لكني لم أسمع شيئاً.

الصديق: وأنا كذلك.

الأب: ولكنه قوي يصم آذاني.. يكبس على نفسي.. يحاصرني.. كيف لا تسمعونه ؟

الابن: هذه أوهام يا أبي.. ربما أنت مريض حقاً.. نحن لا نسمع شيئاً صدقني..

الأب: أوهام؟! هذه مشكلتي ما أسمعه لا تسمعونه وما أراه لا ترونه.. (يتلاشى الصوت). صديقي أنت مريض.. لابد من العلاج..

الأب: أنت تعرف أني لست مريضاً.. إنك خير من يعرف ذلك فلماذا تقول مثل قولهم؟

الصديق: أخاف عليك من المرض من الوحدة والألم.. أنا صديقك و..

الأب: (يقاطعه) كنت صديقي.. حملنا شرف الكلمه زمناً طويلاً ولكن ذلك لم يستمر فأنت لك القدرة على تغيير مبادئك بسرعه أما أنا فلا أستطيع ذلك؟

الصديق: الحياة أقسى منا.. إنها حياة صعبة..

الأب: إذا لم تستطع أن تصمد فلا يعني ذلك أن تكون غير نفسك ..

الابن: أبي ماذا تقول أنا لا أفهم ؟

الأب: أنا أعرف إنك لا تفهمني.. لكنه يفهمني جيداً.

الصديق: لكني لا أفهم فعلاً ما ترمي إليه !

الأب: لدي شك كبير بأنك من وشى بي حسداً وغيرة مني ومن نجاحي..

الصديق: أنا أفعل ذلك؟!

الأب: طبعاً فعلتها لتتخلصون مني.. لقد ملأ حسن أحمد الدنيا كتباً ومؤلفات ولذا تواطأت معهم ضدي.. لم يكن تصرفهم معي إلا بايعاز من أحد.. وذلك الأحد هو أنت.. لا أحد غيرك.. يريد أن يرمي بي بعيداً..

الصديق: هذا هراء.. لم يحدث ذلك مطلقاً.. كل ذلك حدث فقط في عقلك وأوهامك.. في أرض الواقع الكل معك ومع حالتك.. ولولا صداقتنا لما زرتك..

الأب: وما يدريني أنك لا تزورني بإيعاز منهم لمعرفة ماذا أقول وكيف أعيش.. ربما تكون أنت أحد أدواتهم.. إن حيلكم لا تنطلي علي.

الابن: أبي دعنا الآن من هذا الجدال العقيم.. أنا سعيد لأنك تتكلم..

الأب: ليس هذا هو الكلام المهم في نظري.. إن كلامي يختلف لذا فهو لا يعجبهم كلامي يدفعهم إلى الأمام.. وهذا ما لا يريدونه.

الابن: أبي إنك تزيد في الغموض..

الأب: هو ليس غموضاً ولكنك مازلت لا تعي الأمور.. وهذا ما أحزنني أكثر.. أن لا تعيش المرحلة.. الكثير منكم فقد بوصلته فهو لا يستطيع الإبحار وحده بل لابد أن يبحر معهم.. الكثير منكم فقد عقله..

الصديق: نحن مازلنا في كامل قوانا العقلية!

الأب: هذا ما تعتقده ! ويعتقده الكثيرون.. إنك لا تشعر أن عقلك ليس عقلك لأنه أصبح جزءاً من عقول

الآخـريـن.. انجـذب إليها بحكم شعوره بأنهم الأقوى والأعظم لذا فهم يفكرون لك وعنك.. لقد تعطل في العقول جزء هام وهو الجزء الخاص بالتفكير فماذا بعد !

الصديق: يبدو أنك؟!

الأب: (يقاطعه) قلها جننت.. هذا ما تريدون الصاقه بي.. مريض نفسي.. هذه الحرب التي تشنونها عليّ.. لتحطمون كل ما لدي من صبر.. ولكني سأصبر على كل الشائعات.. أنت مطمئن إلى النتائج الكل معك ضدي.. هذا زمانك ايها الملون..

الصديق: لكني أنصحك أن تحاول أن تتخلص مما أنت فيه وترجع إلى سابق عهدك وتترك هذه الأوهام الذي سقتها ينابيع الخوف التي تفجرت في صدرك.

الابن: نحن بحاجة إليك يا أبي..

الأب: أرجو أن لا تنخدع بما يقوله..

الصديق: أنا إنسان واقعي أساير الزمن.. لكن أنت انظر ماذا حصل لك لأنك ترفض أن ترضى بالواقع الذي تفرضه الظروف لذلك فأنت الآن هنا وأنا هناك، كتب - محاضرات - مقابلات - مقالات

- أما أنت فمازلت تقبع في الظل.. مجرد كتاب على الرف، من يريد العيش فليفعل مثلي أيها الصديق..

الكاتب: أفعل ماذا؟ تريدني أن أبيع الكلام مثلك.. حتى أصبح سمجاً مملاً..

الصديق: مهما كان يا صديقي من يريد العيش فليفعل مثلي.... مستحيل أن أكون أنا أنت..

الأب: ومستحيل أيضاً أن يكون أنا أنت..

الصديق: قد كنا.

الأب: فيما مضى قبل أن أعرف من أين تؤكل الكتف..

الصديق: معرفة من أين تؤكل لا يبرر لك أكلها.

الأب: ولماذا ؟

الصديق: لأنها مجرد طعم.. يخدع به أمثالك.. وعلى كل فأنت حر فيما تراه وتفعله..

الأب: ومن المفترض أن أكون حراً أيضاً؟ مايمنعك أن تكون مثلي ؟

الصديق: لن أخون نفسي..

الأب: اسمع أيها الصديق.. أرجوك أن تخرج إلى الناس.. اكتب لهم.. الكل يحتاج إلى قلمك.. لن أبيع الكلام.. بالنسبة لي انتهى زمن الكلام... لقد قررت وانتهى الأمر.

الأب: ألا تكتب؟

الصديق: بل سأمزق يومياً كل ما كتبت.. لكي لا يجدوا شيئاً ضدي.. وعندها لا يجدون ما يمكنهم من الإيقاع بي.. ولكن لا أحد يريد ذلك.

الصديق: هذا كذب.. أنت تعرف أنهم يراقبونني.. (يلتفت إليه) ربما أنت الآن تبث إليهم حديثي (يحاول تفتيشه).

(ينفلت منه بمساعدة الابن)

الابن: أبي اهدأ قليلاً.. أنت تهين صديقك وضيفك..

الصديق: هل أنت متأكد أنهم يبحثون عنك ويطلبون !؟

الأب: نعم وأنت تعلم ذلك.

الصديق: لا. لا.. فعلاً أنا لا أعلم.. عفواً أنا لابد لي من الاستئذان الآن لدي موعد سابق.. مع السلامة (يخرج)

الأب: يبدو أنني انفعلت.. لم أعد أعرف من صديقي الحقيقي.. لقد تمازجت الوجوه بلون واحد.. كلها بالنسبة لي وجه واحد في أجساد كثيرة.. لا أحد يعرف كم أعاني منهم.. رغم أنني أعلنت توبتي عن الكتابة والتفكير.. أغلقت نوافذ عقلي.. وكسرت المناظير التي أستشف بها ما حولي وأستكشف بها القادم.. إنه زمن مقلوب.. لا مكان فيه إلا لأصحاب الكلام..

الابن: أبي هذا كلام غريب !

الأب: هو غريب لأنه لا يقوله غيري.. أنت تسمع يومياً الكثير من الكلام تسبح في بحر من الكلام ولكنه مجرد جمل غير مفيدة.. ليست ذات معنى لذا فهي لا تستقر في الأذهان.. اسمع (صوت سيارة البوليس) هل تسمع.. إنه قريب جداً.. لقد عاد الصوت مرة أخرى..

الابن: أبي أرجوك.. هذه أوهام ليست حقيقه .. لا يوجد شيء ربما المرض أثر عليك..

الاب: ستراهم هنا خلف تلك النافذة.. أو خلف الباب.. أو تحت الطاوله هم موجودون في كل مكان (الصوت يتلاشى)..

(يفتح النافذة) لا شيء يا أبي.. (يفتح الباب) كلها أوهام.

(أثناء فتحه للباب الخادم يدخل بسرعة)

الخادم: الشاي بالنعناع .. كما تحبه يا أحمد..

الابن: شكراً..

الخادم: هل تحتاج إلى شيء آخر.

الابن: لا.. ولكن من فضلك أغلق الباب..

الابن: حسناً (يغلق الباب ويقف صامتاً).

الابن: لا.. لم تفهمني.. أنا أقصد أغلق الباب بعد أن تخرج..

الخادم: أوه.. اعذرني.. اعتقدت أنك تريدني أن أبقى لأشارك في الحديث.

الابن: أي حديث ؟

الخادم: أعني هل تكلم؟

الابن: وهل هذا مهم بالنسبه لك؟ أعني هل هناك من يهتم بكلامه أو صمته غيري؟

الخادم: طبعا هناك الكـ..

الابن: من ؟ لماذ سكت ؟

الخادم: الكتاب.. نعم أصدقاؤه من الكتاب والشعراء يهتمون به أكثر من غيرهم ..

الابن: فقط.

الخادم: (خارجاً) فقط.. لدي عمل سأذهب..

الابن: أغلق الباب خلفك.

الخادم: بالتأكيد .. (أغلق الباب).

الابن: وصمتك يا أبي ؟

الأب: إن صمتي سيصيبهم بالجنون فهم لا يعرفون بماذا أفكر.. لا يهمك من أمرهم إنهم تباكوا على صمتي لمجرد أن يعلنوا أنني الآن مجرد جسم أخرس..

الابن: أبي ولكني وأمي وإخوتي.. يعذبنا أنك صامت..

الأب: ماذا يعنيكم إذا تكلمت أو صمت فلم تعودوا بحاجة إليّ.. أنا فقط أرفض أن أشارك في هذا الهراء.. لا أريد أن يسجل التاريخ في صفحاته السود شيئاً عني.. أما جواب سؤالك فيمكن أن أقول لك إن صمتي مجرد ملل استراحة وعكة صحية.. النظر من زاوية أخرى..

الابن: ولكن هذه ليست الحقيقه ؟!

الأب: هل ستبدأ أنت أيضاً بطوفان أسئلة (متجهاً الى ابنه) وصفوني بالكذب والتهريج.. ألا ترى أن ذلك مضحك عندما يصفك أحد بأوصافه هو ألا تضحك! إنهم لا يريدون كاتباً مثلي.. لكني قلت كلمتي.. قلت الحقيقه..

صوت الجوقة: **خمدت فوهة البركان**

صمتت

صارت باردة مثل الثلج

تعالوا سواحاً كالقطعان

والتقطوا صوراً بالألوان

خمدت فوهة البركان

يوماً أو شهراً أو سنوات

لكن كونوا حذرين

فمن جوف البركان

سيخرج مولودٌ ناري

يقذف ناراً ولهباً ودخان

الابن: ولكن لماذا الصمت ؟

الأب: سؤال لن تفهم جوابه.. كل منا لديه عدة أسباب تجعله أحيانا يصمت وأنا لديّ أسبابي ..

الابن: لم تجبني لماذا الصمت؟

الأب: لن أعيش بدونه.. لقد كثرت عيونهم حولي..

الابن: عيونهم ؟!

الأب: نعم.

الابن: ولكن لماذا يفعلون ذلك ؟

الأب: لديهم دائماً حساسية ضد ما أكتب.. أحياناً أجدهم قد فتشوا مكتبتي.. دخلواعلى جهاز الكمبوتر الخاص بي.. ولأني أستطع مقاومتهم فلقد قررت الانسحاب ثم الصمت. وكن حذراً.. كن حذراً منهم..

الابن: من هم يا أبي ؟

الأب: رجال مثلنا لهم الكثير من الآذان والعيون وعدد من الأيدي وعشرات الأصابع. يتكلمون بكلام لا نفهمه.. ويلبسون ملابس غريبة..

الابن: أبي لماذا لا تذهب معي إلى القرية ..

الأب: كن حذراً فربما سيأتون في أي وقت.. فمن الممكن أنهم عرفوا أنني تكلمت..

الابن: من هم ؟

الأب: الأصابع ..

الابن: أبي أرجوك كف عن تخويفي.. أنا لا أعرف شيئاً..

(صوت سيارة الشرطه ثم دقات على الباب)

الابن: (يهم بفتح الباب ثم يعود) أبي.. الأصابع.. أعني ماذا أفعل.. هذه المرة سمعته جيداً.. إنهم يطرقون الباب؟ ترى من أخبرهم أنك تكلمت..

(يخرج الابن ويعود يحمل سيارة بوليس لعبة أطفال وهو يضحك.

الابن: أبي تصور.. ذلك الصوت من هذه السيارة.. وجدتها مع ابن الجيران عند الباب.. جملية أليس كذلك (يضغط الزر لنسمع الصوت يصدر منها).

الأب: (يخاف يضع يديه على أذنيه يتكور).

الابن: أبي إنها لعبة.. مجرد لعبة..

(الأب في الوضع نفسه)

الابن: كان الصوت الذي سمعته مصدره هذه اللعبه! هل تلك الأصوات التي تسمعها نفس صوت هذه اللعبه؟!

أبي هل تسمعني ؟! (الأصوات تعلو وتقترب) ألا تصدقني لا شيءٍ يبعث على الخوف كانت أصواتاً من هذه اللعبه أبي أبي.. أرجو ألا تنزعج ها أنذا أغلقها (يقفل الصوت) لقد أسكتها.. لم يعد هناك ما يزعج .. أبي.. أبي ..

(تخفت الإضاءه أصوات من الخارج لسيارة البوليس تقترب أكثر يجلس الأب على كرسيه تسكن حركاته.. تخفت الإضاءة أكثر بينما يغادر الابن المكان تاركاً السيارة على الطاوله ومازال صوت سيارة البوليس يتسيد المكان.

النهاية

أحدهـم

ياسر مدخلي
(السعودية – الرياض)

مقدمـة:

الغرور يقتل الإبـداع .. والفن ممارسة جمعية ولامكان للعزف المنفرد في المسرح..

الشخصية:

أحدهم.. أحد المبدعين.. ترك الإنتاج الإبداعي والمسرحي وانشغل بغروره فأصبح وحيداً..

المكان:

غرفته.. في طقسه.. بين هذيانه

الزمان:

بعد غدٍ.

المنظر الأولي

غرفة رثة تختلط في عتمتها الكتب بالصحف والمهملات.. لوحة زهرة الخشخاش معلقة.. بقع تضيء تدريجيا شموع مطفأة وطاولة وكرسي «هزاز».. ودرج كبير.. بقايا وجبات سريعة.. قوارير بيرة.. قهوة.. يظهر مرتعشاً بشكل متقطع..

المشهد الأول

(صوت يسبق الإضاءة) تركتني.. (بيده صورة زوجته في برواز وهو على مكتبه) ما أقبح الهجر .. أن يهجرك من تحب.. أن تنظر إليه راحلاً.. لا مبالياً.. زوجتي .. تركتني.. لا.. لقد اضطرت إلى ذلك (يرتعش) فبرغم حبها وتقديسها لي.. إلا أن حالة الباراسومينا.. تخيفها (بهمس) معها حق.. فدائماً ما أفضح علاقاتي وأنا نائم.. أتكلم في نومي.. لقد استيقظتُ يوما وأنا أخنقها.. روحها كادت أن تنفذ من عينيها الزرقاوين.. (يضحك) ذات ليلة كنت أحلم أني أضرب رجلاً.. يشبهك (مشيراً إلى أحد الجمهور) وعندما بدأت بالركل.. استيقظت على صراخها.. تبكي.. كنت قاسياً.. لم أقصدها.. كنت أقصدك أنت.. أحسبها أنت.. الأحلام والكوابيس أعيشها.. أؤديها كما لو كنت على خشبة المسرح.. ولكن ماالفائدة إذا كانت كل هذه الأحلام والكوابيس تتحق لزوجتي.. قالت ذات يوم.. نم في مكتبك.. هنا.. بدأت متضايقاً لكني تفهمت خوفها (يبدأ في ترتيب المكتب) استيقظت صباحا وغرفة المكتب رثة (بتهكم) من فعل هذا؟ هاه؟ (يضحك) أنا.. خرجت لأوقظ زوجتي.. فوجدت هذه (يخرج قصاصة ورقية) هذه زوجتي؟ (يضحك) لم أجد زوجتي وجدت هذه ! والله (يحاول الشرح) كانت زوجتي نائمة على السرير.. ليلا.. وفي الصباح . تحولت إلى هذه..(يضحك) لقد تركت لي رسالة.. فأنا حبيبها ..(يقرأ القصاصة) أنا متأسفة..عليك مراجعة المشفى .. طمني عليك! (يرتعش) لم تضع بصمة شفتيها كالعادة.. لم تكتب بالأحمر حتى.. لم ترسم قلبا .سهما.. ولكني شممت في رسالتها رائحة.. شفقة.. بؤس.. سمعت لحنا يقول.. وداعا..أحسست أني فقدت شخصا آخر.. إنه الأخير.. إنها الاخيرة (يضحك) ولكن (يبكي) كانت المتبقية.. لم تعد.. لم تعد كذلك.. لن تعد.. (يتشنج ويبدأ البحث عن دوائه فيخرج بيده حاوية بلاستيكية يضعهاعلى الطاولة.. ينظر إلى الجمهور ويقترب).. زوجة مجنونة.. الماء.. (يبحث عن ماء ليجد قارورة مملوئة فيمسك بها بقوة ويرتعش) يجب أن أبتلع دوائي فهو يُسَكِّن هذياني ويُوقف للحظات (يرتعش) ارتعاشي اللاإرادي.. (يخرج كبسولات ويبتلع منها ثلاثا ويشرب الماء) مابال «الصيدلاني» يتعمد تجاهلي.. (بغضب) فضلا عن كوني مشهوراً ومعروفاً كمثقف وفنان.. أنا «زبون دائم» فهو من يصرف علاجي ويأخذ مقابل ذلك.. من مالي.. ألا يتذكرني.. يبدو أنه هو المصاب بـ «الزهايمر» وليس أنا.. فأنا لازلت أتذكر مسرحياتي التي كتبتها ومثلتها وأخرجتها.. وأحفظ قصائدي التي نشرتها في الصحف

والمجلات وتتداولها المنتديات.. ولوحاتي.. مازلت أرسم لوحاتي... أتذكر أدق تفاصيل إبداعاتي.. (بزهو) التي نالت جوائز عدة في شتى الفنون.. أتذكر الصحفيين.. الإعلاميين.. زملائي الذين لمَّعوني (يهز كتفه) في بداياتي.. (بألم) أتذكر كل ذلك.. لكنني.. أنسى مايحصل اليوم البارحة قبل أسبوع.. سنة.. السنوات القريبة تتلاشى.. تبتعد لتقترب كل الذكريات القديمة.. غريب هذا ؟؟ قال لي الطبيب مرضك نادر جداً.. قلت له لست مريضاً.. المعاناة.. اضطراب طفيف.. نسيان.. أرق.. كل تلك المعاني لم تصل إلى باطنه، عقله، بالكاد لامَسَتْ حَلَمَةَ أذنه.. (بحزن) حتى الطبيب لم يعد يستمع إليّ.. قلت له. أنا لا ألقي قصيدة حتى تنفر مني.. أنا لا أؤدي مسرحية لتتجاهلني.. أنا لم أعطك محاضرة كي تسأم.. أنا أعاني.. وأنت طبيبي ! (يهدأ ويتجه نحو عمق المسرح) أصبح كأولئك الفجرة يتقنون تجاهلك تتكلم ولا يسمعك سوى من بداخلك يريدني أن أسَلِّم.. واسْتَسْلمت.. صدَّقت خدعة الزهايمر... (يضحك) أنسى القريب وأتذكر كل تفاصيل الماضي.. لماذا ياترى؟؟ (يمسك بصحيفة.. يقرأ) هيئة المثقفين تكرم الفقيد.. (يبكي) مات.. ولم يكرَّم لمرة في حياته.. بقي يصارعهم ويصارعونه.. معارك فنية ثقافية أدبية.. لكنها كانت دامية.. محترفون في صنع الكمائن.. مبدعون لكن في حبك الضغائن.. ذات يوم قيل لي.. دعك من المشكلات والترهات.. قلت.. يجب أن نحرر الفكر ونصمد بالقناعات والأفكار ونتعامل بطيب الكلام والحوار.. (يصرخ بتهكم يخاطب نفسه) تدعو إلى تحرر الفكر هاه؟؟ أنا أعاني من أمر ما يفقدني ذاكرتي الآنية.. كل الأفكار التي تتداعى لي .. تختفي بمجرد إمساكي بالقلم لتدوينها.. أنا أفقد الكثير من أفكاري.. في الحقيقة لست أتألم من جزء عضوي ولكني نفسياً مضطرب.. (يرتعش) حتى هذه الرعشة اللعينة لا أشعر بها عندما أصل إلى طبيبي.. من تحليل إلى أشعة إلى تخطيط وأخرج من المشفى معافى سليما.. المكان الوحيد الذي تستقر فيه أجزائي.. وما إن أخرج من باب المشفى حتى أتمزق يدي ترفضني قدمي تركلني عقلي .. يشمئز؟ يفعل شيئا يقلقني.. حاولوا أن تفهموني.. أنا أعاني.. أووووه .. لكني مستقر (يرتعش) نسبياً.. منذ أن ظهرت هذه العوارض علي لم أكتب نصاً واحداً.. حتى القصائد. تأتي كأغنيات الوطن أرقص مع نغماتها التي تراود مخيلتي وما أن أتوقف لتسجيل كلمة.. لا أجد حرفاً واحداً ذهنيتي تتسرب كل خلاياي تتبخر.. عقلي ينفد.. تتقلص قدراتي (يرتعش) لقد درست وتعلمت وتغربت.. حصلت على شهادات أكاديمية.. دورات وورش فنية.. كنت..

كنت أقدم المسرحيات بمشاركة نجوم الفن والمسرح إخراجاً وتمثيلاً وتأليفاً.. كنت مع سلاطين المسرح ملوك الخشبة.. أعدو كخيل أصيل.. لاكبوة لي.. إيه.. أظن أنها أزمة مؤقتة.. وسأعود لنشاطي الفني.. ولكن منذ سنوات تسع توقفت عن العمل.. أراقب فقط.. (يهمس) أخاف أن يراني أحد وأنا هكذا. الابتعاد أفضل حتى تهدأ نفسي.. (بألم) ولكن متى ستهدأ نفسي.. ماذا فعلت لأصبح مهزوزاً هارباً من نظرات الآخرين.. أنا الفنان المبدع.. (يبكي) المرتعش.

إظلام

المشهد الثاني

(يضيء الغرفة وهو على مكتبه يتغنى)...

استعْبَدَت قلبي ..

وقصت جوارحي..

وأبكت جفوني .. في وصال وفي بعد

وظلت تهز الوجد والشوق.. إنني

أعاني من جراحي ومن سهد

متى تمطري عشقا ..

فتغفري

لي الحب الذي..

جندته ضدي..

(يصرخ) الله الله الله.. قصيدة المراهَقة، كنت موهوباً مغرماً.. الحب يضع أمثالي في ديمومة الإبداع وينصهر الفكر بالمشاعر فتفيض الأغاني، المسرحيات، القصائد.. واللوحات. (بحقد) لكنهم توقفوا عن النشر لي.. لا يحضروا مَعَارضي.. منعوني من مزاولة التمثيل.. ارتجالي حيرهم (بغرور).. كنت صادقا.. أهذا ذنبي؟.. رأيتهم يتكالبون على.. فرحون بمرضي.. توتري.. هربت.. لأعيد ترتيب أوراقي.. طبعاً. لأراجع نفسي.. (يعبث بين الأوراق في الأدراج يدخل في حالة هستيرية وكأنه يهذي)مسرحيتي (يُخرج نصاً) الكوخ.. إنها أهم بداياتي كنت أؤدي الدور بتمكن رهيب.. كنت ألبس هذا (يخرج معطفا ويلبسه) وكنت ألون وجهي لأبدو شاحباً.. عابرسبيل (يتناول علبة ماكياج ويلون وجهه) نعم هكذا.. هه.. جميل نص رمزي رائع وممتع.. وأنا من أضاف عليه الكثير من الجمال والمتعة فأدائي كان استثنائياً.. انظروا.. انظروا.. (يتقمص دور البطل ويتكلم بسرعة أكثر) زرت قرية صغيرة ووجدت كوخاً شاحباً.. لم أسمع شيئاً.. فتحت الباب فإذبامرأة عجوز جالسة في كوخها الذي يصارع ظلامه النور بمحاولات من يذرفن دموع النار التي لم تجد.. كانت كفيفة رائحتها منتنة بيدها كتاب وكرسيها الذي لم يلبث الحركه واقفاً صامتاً لا أنين للخشب فيه.. وخيوط

العناكب ملتفة حول عنق زجاجة فيها بقايا قد جفت.. والنافذة مغطاة بالأغصان وبصيص القمر يقاومها.. حاولت تلك الباكيات أن يضوين لي الظلام المسيطر ولكن بلا جدوى.. لا أذكر منهن إلا جسداً عارياً يتعرق.. حاولت أن أكلم العجوز.. سلمت عليها ولم ترد.. انتزعت الكتاب من يدها فاهتز الكرسي سقطت العجوز على وجهها.. افزعتني.. قلبت الكتاب وإذ به ورق أبيض.. أحسست بأنها تتحرك.. شعرت بأنها تريد أن تنهض.. اعتقدت أنها ستنقض علي ففزعت.. هرعت نحو الباب.. أين الباب؟ حاولت فتحه ولكن.. أوه.. إنه مقفل حاولت حاولت حاولت حتى سقطت.. ظننت أني فقدت بصري.. انطفأت الشموع بعد أن ملت من دموعها النار حاولت القيام شعرت أن قواي قد شلت وفجأه ..! سمعت خطوات قادمه من الخارج... فُتح الباب فإذا بها تدخل من غير إذن مثلي ولكنها بعثرت كل شيء لم تبالِ بوجودي طريحاً.. داست علي وعاثت مفسدة في الكوخ حتى كاد أن ينهار وعندما أرادت الرحيل حاولت فتح الباب ولم تنجح فاتجهت إلى النافذه وكسرتها ودمرت الكوخ الاخر وهي تتجه إلى السماء.. (يتوقف المؤثر الموسيقي ليعود لشخصيته متنهداً مرتعشاً ينزع ثياب الشخصية مستغرباً ما قام به) أبدو معتوهاً؟ ساذجاً؟ لقد عادت أحلام اليقظة لتفعل بي ما تفعل.. (يمزق الأوراق) هناك ما يجرني نحو الماضي .. أرغب بشدة في ذلك لكنني لم أفهم بعد سبب هلوساتي.. (يهدأ) أنا أتذكر فقط .إنها مسرحياتي .. أعمالي التي أدهشت الكثيرين في شبابي (مؤثر راقص فيستعرض رقصات وينتهي ليحيي الجمهور) النجم الأول.. البطل الأوحد.. المبدع.. يكفي أن اسمي كافٍ لجلب جموع من المتزاحمين على شباك التذاكر.. لقد أصبحت مستهدف المنتجين في التلفاز والسينما.. وجه وسيم.. دم خفيف.. لغة بارعة رصينة.. ممثل متجدد متطور.. لا مثيل لي.. لدرجة أني كنت أختار من أريد للعمل معي .. (يؤشر على الجمهور وكأنهم مصطفون لاختيارهم) أنت لا.. أنت نعم .. لا .. لا .. لا... نعم.. أنت.. نعم لا.. (يضحك) حتى النصوص.. (يتجه للمكتب ويقلب الاوراق.. فيرمي كثيرا منها على الأرض رافضاً لها) لا لا لا.. أنا لدي الفكرة الإبداعية.. هاتوا قائمة المخرجين.. (يمسك بالقائمة) هذا عصبي قاس.. لا أريده.. وهذا سليط.. قليل أدب.. وهذا. نعم هذا يسمع كلامي وينفذ رغبتي.. أريده .. كلهم بأمري أنا البطل.. لطالما منحت الكثير فرصة العمل معي.. ألست متواضعاً.. يحالفني الحظ لبراعتي فتنجح أعمالي.. ويُفْشِل وجود البعض قلة منها.. آخر مسرحياتي تفوح بالرومانسية العذبة..

(بتصنع) لاقت تصفيق الحاضرين.. وازدحام المنتظرين.. سأثبت ذلك.. (مؤثر موسيقي حالم..يضيء شمعاته.. يلبس زيا لمسرحية عالمية مبالغا في أدائه الغنائي ممسكا بكتاب «مسرحية» في البداية ليراجعه .. ثم يضعه ويبدأ الأداء) هل تاه بعضي أم أنا عنه تائه؟ هل يا ترى سأجده؟.. سأجده؟ فُتح ذو النبض وأدخل فيه عشقاً دافئاً يتلألأ وعندما تمكن منّي ونما.. نَمَت معه الأحلام والأمنيات وعندما كثرت ضاق العشق ذرعا فاختنق... اختنق ومات (يكرر).. مات.. مات.. مات كالحلم كان يراودني أو يريدني.. آه.. ما لا نمل منه.. ما لا ننساه.. إنها الذكريات.. حلوة كانت أول مرة فهي ماضي الحياة التي لعبناها وتعبناها.. (يرتبك ويرتعش وكأنه نسي النص .. يصرخ فجأة) تباً.. لم تعد لياقتي كما كانت وذاكرتي الخارقة ترتبك.. كنت أمشي ملكاً على المسرح سلطانا كان الجمهور مشدوها لبراعتي واليوم ها أنا أتهالك.. لم أعمل منذ زمن.. لم أقدم سوى المناظرات والمناقشات البالية.. اشتغلت على تُرَّهاتهم.. وقعت في فخ الجدال والمراء حتى احترفت أسلوبهم الدنيء (باكياً) أضعت موهبتي وعلمي في خداع وكذب.. ضاع الحب وبقي المسرح خالياً.. ضاع الوفاء وبقيت الذكريات تعصف بعقلي كلما حاولت التقدم جرَّتني لماضٍ أعيد معايشته

أكرره وكأني أسير إلى البداية.. تتماهى الأيام.. ولكن الوقائع منقوشة كوشم.. (يهدأ) مازلت أتذكر تلك المسرحية .. (مبتسما) صفقوا لي بحرارة في مهرجان الأقنعة الزائفة.. لقد كان دوري بطوليا.. غسلت أجفان الحاضرين كنت منتشياً احتضنني الكل بعد العرض.. حصلت على جائزة القناع الذهبي.. أصبح أيقونتي رمزي.. علامتي التي نقلتني لدرجة أعلى قدوة الموهوبين الكل أصبح يحاول الاستفادة من موهبتي.. (بغرور) دعمتهم.. لم أبخل على أحد.. أنا لا ألومهم.. الدور كان مهما والأداء عبقرياً.. (يأخذ بالنص في وسط خشبة المسرح ويندب مع مؤثر حزين) ليت السماء ترمي بأسودها على سواد قلب أعمى أدرك أنه غير مدرك فهاج إلى الجنون.. ليت الأرض تنفجر فتريح من على ظهرها من قهر بات يساوره..ياذرات الصمت الهالك.. إنّي أتمنى! إني أحلم! إني أتكلم! لكنني أنفجر! (يسقط) ياعيون الساخرين يا أفقدك البصر لاتنظري إلى جروجي.. لا تضحكي عليَّ.. أعلم تماما بأنها قد.. ذبلت عروقي.. وتئن القسوة مني.. إني اسمع خطواتي ترحل عني.. إنها ترحل.. لقد رحلت كان حلماً.. شاخ بداخلي؟ شوق يئس مني؟ تيه أضعته معي؟.. (يضرب على صدره بقوة) أيها الصدر عدللحب.. أين الحب.. كفاك.. كفاك ..لو صاحت

أناملي عزفا على شرايين قلبي وتمزق كبدي كمداً وتهشمت جوارحي وبُتر باقي العقل مني لم أهتم لأولئك بما ارتكبته تجاه ذاتي.. أهلكت قناعاتي ومسلماتي .. غدت وهما كسراب بحر (للجمهور).. من منكم يستطيع جمع شتاتي؟ يسمع آهاتي؟ إنها تُقتطع من روحي... أصبحت في حلقه دوران مضن.. ممل.. مهلك في دائرة لانهاية لها ولا بدّاية.. فلاً أستطّيع الابتداء ولن أحاول لأني لن أنتهي.. لقد سئمت الانتظار.. وحدي .. أنتظرُني.. أشكو لنفسي.. ليأسي آه رأسي...

(ينتهي المؤثر الحزين) هكذا امتلكت عقولهم.. مشدوهين.. تفاجؤوا بمبدع خارق للمعتاد.. ظاهرة.. لم أكن ممثلا كنت ناقدا مثقفا (بغرور) برغم صغر سني لكن الموضوع لا علاقة للسن فيه.. إنها ثقافة.. (بتعنت) ليس ذنبي أن أتفوق على من يكبرني.. (يتحول للناقد) قلت في نقاش ذات عرض.. إنه مليودرامي مثقل ومتخم بالسوداوية ولو لاحظ الكاتب والمخرج أسلوب توظيف سيمياء العرض لأدرك بشاعته التي تكِتم النفس وتقّلب المزاج.. لقد كانت دلالته هلامية.. عرض سيئ للغاية.. (يحاول إقناع الجمهور) لم يتحملوا كلامي كنت منطقيا المسرح للناس وليس لمن يقدمونه.. تجريب تجريب تجريب .. (بسخرية) ولم يجرب أحد منهم.. (يصمت) أسكتني شاب ليقول.. هذا رأي شخصي.. ضجت القاعة بالضحك.. (يبكي) جهلة والله جهلة.. لقد سقطت الدراما عندما وعى الظل ذاته .. أنا أكاديمي.. وأفهم تماما تلك الأبعاد.. قد لا تفهمونني.. حاولوا أن تفهموا.. السينوغرافيا أيضا لم تخدم العمل.. الترهل أرهق المتفرج المتابع..أنتم لا تفهمون.. النص واقعي .. والإخراج فنتازي تغريبي.. لم يفهم المخرج الميتادراما.. فوضع أسس علاماتية بعيدة عن حقيقة النص.. أووووه لن تفهموا.. (يخفت صوته مع الإظلام) يجب أن تقتنعوا فكلامي جوهري جداً..

إظلام

المشهد الثالث

(بيده مذياع قديم مهشم.. يقلبه ويحاول إصلاحه دون جدوى) هجرت المذياع قاطعته (يرتعش) منذ زمن بعيد.. والتلفاز كذلك ثم لحقتها الصحافة.. أوراق حمر مستنفرة.. كنت أجمع ما أظهر فيه فقط.. وتجاهلتها تماماً بعدما تجاهلتني.. هذه بتلك..كم آلمني أن يظهر تلامذتي نجوم أغلفة الدوريات الـ.. الهابطةالـ.. (يحاول ازدراءها فلا يجد تعبيراً) الصمت أبلغ.. لقد هشمت هذا المذياع بعدما ظهر فيه ذلك التلميذ العاق.. غبي.. يتنكر لي؟ كان يبلع الكلمات حين يؤدي أدواره .. غضب

مني لأني قلصت دوره من فاوست إلى فجنر.. هه.. وذلك الآخر الذي يشبه صوته صوت غجرية ساذجة أراد دور عطيل.. عطيل؟ ولكنني رشحته لدور أفضل يناسب خامة صوته الرخيمة السخيفة.. أليس من الأجدر به أن يؤدي «ديدمونة» (بسخرية) الغبي كوَّن مع الساذج ثنائياً في التلفاز.. سيفشلان سيفشلان.. (بسأم) ظللت أردد سيفشلان سيفشلان لكن نجمهما سطع وبزغ وأشرق حتى (يتوتر ويرتعش) إني لم أحتمل إلا أن أكسر شاشة التلفاز.. تكسَّرت أحلامي وتهشم تاريخي وكل ما صنعت من إبداع.. حتى أتفه ممتلكاتي حطمتها بيدي.. لم أعمل.. أصبحت أتلاشى.. (يتلمس نفسه) أنا أتلاشى.. يجب أن أقدم عملاً يعيد مجدي ويُظهر الكل على حقيقته.. أنا البارع الفارع الرشيق الرقيق المبدع البديع.. أنا.. (يذهب ليبحث عن مسرحية عالمية في كتبه ..) خطبة لاذعة ضد.. القرد كثيف الشعر أجاممنون لا لا.. ماكبث لا لا البطة البرية ... أوديب ملكاً أوووه.. يجب أن أختار عرضا ذكياً أقدمه.. لأفاجئ الجميع نعم.. هاهي.. اللصوص.. (يضحك سعيداً.. يقلب الكتاب) سألعب دور فرانتس.. الشر.. هاه.. لا.. نعم.. سأقوم بدور كارل.. كارل.. (ضاحكاً لينتهي به الضحك إلى بكاء) ولكن من سيعمل معي.. المسرح ليس شخصا واحداً.. ولكنهم تخلوا عني.. إذ تخليت عنهم.. تركوني.. عندما تركتهم.. بقيت وحدي.. (يتجه للجمهور) ساعدني أنت وقم بدورفرانتس .. هاه .. خذ دور كارل.. عادي.. الأمر عادي جدا .. المهم أن نعمل نقدم شيئا .. (يتجه لآخر.. وآخر ويتنقل بين الجمهور) أرجوكم لا تتخلوا عني.. أرجوكم.. (لحظة صمت.. صوت بابٍ الغرفة يطرق.. يجري نحوه متخيلاً شخصاً قدم إليه) أهلاً صديقي العزيز كنت أعلم أنك ستحتاجني للعمل معك. لطالما تحتاجون إلى نجم يدعمكم. اسمع لي شروطي اسمي.. صورتي (يشير إلى تكبير الاسم والصورة).. مع أني أفكر في الأعتذار. في الحقيقة.. أنا مشغول بدراسة فنية.. ولدي عرض كبير جدا من منتج سينمائي.. المسرح لا يغني ولايسمن من جوع والتلفزيون والسينما متعة .. به مواهب صاعدة.. وجميلة.. هاه. لا لا أنا أفكر أن أعمل بمفردي.. مؤسستي مجموعتي .. فرقتي.. أريد أن أعمل وحدي.. (صوت الباب يغلق بقوة) لا تعال.. تعال.. كنت أمزح. كنت أمارس غروري البائس.. ارجوك يا صديقي.. تعال.. عد لنعمل.. المسرح للكل وبالكل.. لن أستطيع فعل شيء بمفردي.. أرجوك.. عد.. لنعمل.. يا صديقي.. عد..

(يرتعش)

إظلام

المشهد الرابع

(ألبوم صور كبير يخرجه من مكتبته وهو متكاسل متعب) لو تركت عقلي لينام.. فسأفقد نفسي.. هه.. يجب أن أزود ذاكرتي بجرعات من مذكراتي.. صوري التذكارية القديمة.. هذه.. الله زمن رائع.. هذه صورتي مع أحمد زكي.. الله يرحمه.. علي المفيدي الله يرحمه.. وهذا بكر الشدي الله يرحمه ومحمد العلي.. الله يرحمه.. وهذا عبدالمنعم مدبولي في الثمانينات وحسني البورظان.. (للجمهور) نهاد قلعي الله يرحمه.. أوووه هذه صورتي مع المرحوم خالد النفيسي.. وهذي.. ذكرتني بالعذوبة.. صديقي المسرحي المخلص الله يرحمك يا نضال أبو نواس.. وهذا المريخي عبدالرحمن الله يتجاوز عنك ويغفرلك.. ويغفر لهم كلهم.. كلهم ماتوا.. حتى أنا.. أكاد أكون ميتاً.. ما الفرق بيني وبينهم.. بالعكس.. هم أفضل مني لازالوا يذكرون بالخير وبالفن والإبداع.. طهارتهم.. ووفاؤهم.. حبهم وتفانيهم .. لد خلدهم صدقهم تواضعهم.. وأنا قتلني غروري قبرت نفسي بأوهامي.. كنت أظن اني قادر على العمل وحدي.. حتى جمهوري فقدته لأني توقفت عن التواصل معه حجزت نفسي عنه.. عطلت إبداعي.. خسرت وانا أظنه الخاسر.. لماذا أعمل في المسرح.. لماذا درسته.. وأبدعت في فنونه.. كنت أعتقد وأظن وأحلم.. أكذب على نفسي.. فبدون الكتلة لا يبنى تجسيد إبداعي.. منحوتة الكيانات العظيمة تبدأ من عشق اللبنات.. تراصها.. تلاحمها لتكون العشرات والمئات وحدة تناطح الشهب.. وأنا بشعري الأشهب لازلت أطارد الترهات.. أناقش.. لازال بي نفس (يرتعش) لأجادل.. متى يفطن عقلي لحقيقتي.. أنا أبحث عن مصلحتي نفسي.. وحدي.. لذلك بقيت وحدي.. في الماضي هوايتي أصبحت مراقبة من ينفضون من حولي.. والعيش على بقايا ذاكرتي التي تجف وتتبخر وتتسرب.. أتنفس خداعي مؤامراتي.. شبقي للتصنع أصبح كريات دمي فقاعات خبث.. (يبدأ في لملمة وترتيب أغراضه) كثيرون قدموا لي النصح.. أساتذتي.. زملائي.. زوجتي (بألم) وحتى تلامذتي.. ياه.. حتى جمهوري.. (بغرور) المعجبين.. أقصد.. من كشف حقيقتي.. من أراني زيفي.. كنت في إحدى المسرحيات أقول.. الحب أصل لكل جميل.. الحب نواة الإخلاص والوفاء والتضحية.. وبعد العرض جاء وقال لي.. الكره أصل الكبرياء والحقد والكراهية.. قال.. كن محباً صادقاً.. في المسرح إن لم تكن صادقا فلن تخدع جمهورك.. المتلقي يستلذ بالخداع دمت صادقاً.. (يصمت ويقلب وجهه وثم يعود) عدت لفلسفاتي (يضرب جبينه ويستمر في الترتيب ويقف فجأة متسمراً.. مؤثر

موسيقي).. لم أستمع لأحـد.. لم أجـب على أسئلتهم الجـارحـة.. ردة فعل لتعنتي وأنانيتي.. ولكني حاولت أن أغير ولكن لم أستطع .. ما إن أنضم إلى عمل ما حتى تبدأ مشاحناتي مع زملائي.. (يومئ برأسه) قـال لي مسرحي مجيد .. إذا أردت أن ترقى لمثالية النخبة.. وتتخلص من سلبية الطباع.. قدم مسرحاً خالصاً..يدعو إلى ذلك.

إظلام

النهاية

وجبة سريعة

(مسرحية للأطفال)

من حكايات كليلة ودمنة

مشعل الرشيد

(السعودية – الرياض)

الشخصيات:

الشاب – ضرغام – ثعلوب – عكسوم

المنظر:

(غابه مليئة بالأشجار يتوسط المكان كوخ، توجد ممرات للدخول والخروج .. أغنية أو مقدمة موسيقية فيها أصوات حيوانات.

كلمات المقدمة:

وجبة سريعة بمسرح أطفال
قصة بديعة بالحكمة وأمثال
ضرغام وعكسوم ومعهم ثعلوب
يحكيها هاليوم الشاب حبوب
هنا الإثارة في المسرحية
افتح ستارة وعطنا التحية

(يدخل شاب صغير من الكواليس يلبس ملابس معاصرة معه كتاب، يتجه الى وسط المسرح يلقي التحية للجمهور..)

الشـاب: أسـعـد الله أوقـاتـكـم بـكل خـير.. وأحييكم جميعاً.. أنـا أخـوكـم/............... أحد أعضاء فرقة مسرح الطفل... سأقرأ على مسامعكم.. حكاية طـريـفـة مـن حـكـايـات كليلة ودمـنـة.. وهـي من قـديم الزمان وسالف العصر والأوان.. عنوان الحـكـايـة.. ضـرغـام وثـعـلـوب وعكسوم.. أتمنى أن تنال رضاكم وتحوز على إعجابكم.

(يأخذ الشاب جانباً من المسرح بعيداً عمَّا ما يجرى ودون أن تراه شخصيات الحكاية يفتح الكتاب).

الشاب: والآن اسمحوا لي بقراءة الحكاية.. يحكى أن في إحدى الغابات التي يمتلكها أحـد الأسـود أن حمـاراً خرج من القرية فاراً من صاحبه إلى الـبـراري لينتهي بـه المطاف إلى السقوط متعباً في الغابة التي يمتلكها أسـد.. هـذا الأسـد له صديق ثعلب .. وأنتم وكما تعرفون أن الأسد هو أسد.. وأيضاً الثعلب هو ثعلب.. أما الحمار فهو (يسأل الجمهور) هـاااه الحـمـار مـاذا يكون.. هل سيكون غير أنه حمار.. أكيد أكيد.. وشيء طبيعي الكل يعود الى أصله.. على كل حال ذات يوم صرخ الأسد صرخة اهتزت لها الغابة.. من شمالها إلى جنوبها.. ومن غربها إلى شرقها.. صرخة يسمونها زئير.........

(يقاطعه صوت زئير ضرغام خارجاً من كوخه ومنادياً بتألم):

ضرغام: ياثعلوب.. يا ثعلبوه .. آه آه آي أي.. يا ويلي ويلاه .. أي.. آه (بصوت عالي) أين أنت يا ثعلوب..

الشاب (متفاجئاً وفي خوف): يا إلهي ماذا أسمع.. أنا أقرأ أقصه ويظهر لي أسد.. يا إلهي............

(يهرب مختبئاً في مكان لينظر ماذا يحدث)

ضرغام: أين أنت ياثعلبوه.. أي أي أي أي ياظهري ظهراه.

ثعلوب (يدخل مسرعاً): سلامتك.. سلامتك يا سيدي.. لا بأس عليك لا ترى شر.

ضرغام: أي والله.. هذه الغابه شر في شر.. القوي منا يأكل الضعيف.. أي أي.. أنا وجعان يا ثعلوب.. أتعرف ماذا يعني وجعان..

ثعلوب: سلامتك يا أسدنا المبجل.. ياليت تخبرني ما الذي حصل لك بالضبط لكي أستطيع مساعدتك.. أنسيت أني ثعلوب..

مستشارك الخاص.. وساعدك الأيمن؟

ضرغام: لا لم أنس.. لكن أنت لا تدري ماذا حصل لي.. أي أي.

ثعلوب: أتشعر بشي.. يعني مثلاً.. لا قدر الله.. ألم في جسمك؟

ضرغام: نعم أشعر بألم (يؤشر على أنحاء جسمه) مرة هنا.. ومرة هنا.. أي أي أي..

ثعلوب: سلامتك من الآاااه يا سيدي.. أيها الأسد القوي.

ضرغام: أي قوي؟! للأسف صرت لم أعد أقوى على الصيد كما كنت مثل أول راحت هيبتي بين حيوانات الغابة.. أتصدق يا صديقي أن القرد قرندل شاهدني مرة في الطريق ولم يخف مني؟!

ثعلوب: القرد قرندل التافه؟!

ضرغام: لا تقل عن القرد تافه.. بل حقير.. هذا الذي يسمونه قرندل ابن طفيس وأمه القرده طفسة ابنة الغوريلا هكهوك.

ثعلوب: معقول لم يخف منك القرد قرندل ابن طفيس ابن هكهوك ؟!!!

ضرغام: قبحه الله.. أتدري ماذا قال لي.؟

ثعلوب: ماذا قال يا سيدي؟

ضرغام: قال لي.. أسد علينا وفي الحروب نعامة..

ثعلوب: (مبتعداً وللجمهور) تريدون الصراحة..؟ القرد صادق فيما قال.

ضرغام: ماذا قلت ؟!

ثعلوب: أأأأأأ أبداً لم لم أقل شيء..

ضرغام (متألماً): أي أي.. ماذا تعني أسد علينا وفي الحروب نعامة؟

ثعلوب (في حرج): هههاااااه.. أنا أقول ياسيدي تعالج نفسك من الوجع الذي أصابك .. ولا تهتم بهذه المقوله.. إنها من الأمثال القديمة البالية ما رأيك لو ناديت لك الطبيب.. ليكشف عليك؟

ضرغام:أي طبيب تقصد ؟

ثعلوب: الدكتور الدب تخين.. إنه طبيب ممتاز.

ضرغام: الدب تخين ما غيره.

الثعلب ما غيره .. إنه استشاري وأخصائي في الأوجاع التراجيدية والكوميديه

ضرغام: هذا الطبيب كان قبل قليل عندي.. كشف علي ومعه الممرضه زرافه.

ثعلوب: زرافة البلهاء ما غيرها؟

ضرغام: نعم الزرافة البلهاء.. ضربتني إبره في وركي (يضع يده على وركه) أي أي.. هذه الزرافة ضربتني بقوة.. سأنتقم منها عندما أعود لعافيتي.. أي أي.

ثعلوب: وماذا قال لك الطبيب الدب؟

ضرغام: قال إن علاجي آكل وجبة سريعة.

ثعلوب: وجبة سريعة؟ كيف وجبة سريعة؟

ضرغام: وجبة سريعة يعني وجبة سريعة.. أين ذكاؤك ياتعلبوه.

ثعلوب: (يحك رأسه ويدعي الفهم). آآآآآآه وجبه سريعه.. لحم برقر.

ضرغام: لا ليس لحم برقر يا ثعلبوه.

ثعلوب: أجل بقر برقر.

ضرغام: ولا بقر برقر ولا حتى قرد برقر.

ثعلوب: أجل ما هي هذه الوجبة السريعة التي وصفها الدب علاج لك؟

ضرغام: قال لي أحتاج إلى أكل قلب حمار مع أذنيه.

ثعلوب: ماذا ماذا ماذا ؟!!!

ضرغام: آكل قلب حمار مع أذنيه.. ألا تسمع؟

الثعلب: تآكل قلب حمار مع أذنيه!!

ضرغام: حبة صباح وحبة مساء.

ثعلوب: يعني حماربرقر.

ضرغام: ربما.. المهم وجبة سريعة يعني لازم آكلها بسرعه أي أي.

ثعلوب: (يفكر قليلاً) هذه الوجبة السريعة أمرها بسيط.

ضرغام:بسيط !! كيف..؟

ثعلوب : ما أكثر الحمير في غابتك يا أسد الأسود.. وأنا متأكد أن كل الحمير تحت أمرك.. ورهن إشارتك.

ضرغام: وهل تعتقد أن هناك حمار يرضى أن يكون طعاماً للوحوش؟

ثعلوب: أوووه.. الجحوش يا سيدي دائماً تحب أن تكون طعاماً للوحوش..
اسألني أنا.. صاحب خبرة وتجارب في عالم الحيوان.

ضرغام: معقول؟!

ثعلوب: معقول ونص.. وبعدين.. من الذي قال لك إنك وحش..؟

ضرغام: أجل ماذا أكون؟!

ثعلوب: حاشا وكلا.. أنت لست بوحش.. أنت سيد الوحو.. أنت أسد الغابة..

أبو ليث: ضرغام ابن غضنفر ابن عرندس.. الهمام ابن الهمام (يشعر ضرغام بالتفاخر والألم بينما يواصل ثعلوب كلامه بنفاق) أنت الوحيد في الحيوانات المفترسة.. الكل يقول لك شبيك لبيك.. لحمي وعظامي وكرعاني وأمعائي بين يديك وتحت نعليك.. (يقول شعر بنفاق) وكما يقول الشاعر:

خذ جميع اللحم وارمِ العظما
خذ جميعَ اللحم حتى الشحما
كلنا نأمل أن تأكلنا
كلنا نفديك ما لا ودما

ضرغام (فرحاً): يا سلام عليك يا ثعلبوه.. أتمنى أن يكون هذا الحمار كامل الدسم.. أين هذا الحمار الذي سيعطيني قلبه وأذنيه لتكون وجبة سريعة لي ؟

ثعلوب: موجود.. إنه قريب من هنا.. ولكن بودي أحكي لك سالفته أولاً؟

ضرغام: وهل للحمار سالفة؟

ثعلوب: طبعاً الحمير لهم سوالف عجيبة وطريفة.. وقد كتب عنهم العديد من المؤلفين.. إن سالفة هذا الحمار الذي سيعطيك قلبه مع أذنيه كوجبة سريعة.. كان لرجل في قديم الزمان يقال له جحا.. باعه أخونا في الله جحا لرجل ثاني يسمونه أبو نواس.. وأبو نواس هذا أيضاً من قديم الزمان.. باعه أبو نواس لشخص آخر يقال له أبو دلامة..

ضرغام: وأبو دلامة أيضاً من قديم الزمان.

ثعلوب: لا يا سيدي هذا من سالف العصر والأوان.

ضرغام: حسناً.. ثم ماذا؟

ثعلوب: أبو دلامة اشتراه منه أشعب صديق الكندي.. والذي اشترى الحمار من أشعب رجل يقال له طعيس بن شمقمق.. باعه لراقع البقبقي.. اشتراه منه الأعرج أبو الكوارع.. باعه لـ.....

ضرغام: (يقاطعه غاضباً) بس بس.. ما لي ومال جحا وأبو نواس وأبو دلامة وأشعب والكندي وطعيس وراقع والأعرج وأبو الكوارع.. هذه أسماء بني إنسان لا علاقة لها بأسماء بني حيوان.. أليس لهذا الحمار اسم؟

ثعلوب: نعم يا سيدي.. له اسم.. واسمه عكسوم.

ضرغام: عكسوم؟!

ثعلوب: نعم عكسوم بن حنتم بن زهلق ابن بهصل القندلي.. كنيته أبو جحشة زوجته تدعى عكسومةبنت قهبسة.. أمها سمحجة وجدتها جلنفقة وأولاد عكسوم هم.............

ضرغام (يقاطعه): يا إلهي.. لقد صدعت رأسي.. كفى كفى لا أريد أولاد عكسوم.. يكفيني عكسوم لوحده ليكون وجبة سريعه لعلاجي.. هيا أسرع وأحضر لي هذا الحمار عكسوم.. يالله اذهب ولا تتأخر.

ثعلوب: حاضر يا سيدي.. ثوانٍ والحمار عكسوم عندك.

(يخرج ثعلوب ويتجه ضرغام).

ضرغام: قال إيه.. أشعب وطعيس وراقع.. وقهبسة.. جلنفقة وعكسوم ابن حنتم ابن زهلق أبو جحشة. أسماء ترفع الضغط.. ما علينا.. الآن لازم أعمل تمارين رياضية.. التي أوصتني بها الممرضه زرافة وصدق من قال مالك إلا زرافة.

(يعمل بعض التمارين ويحس بالألم).

ضرغام: أي أي.. يبدو إنني قد بلغت من العمر عتياً.. لم أعد أقوى على شيء ولم يبقَ من العمر أكثر مما مضى.

(يعود ضرغام للكوخ.. يدخل الشاب لوسط المسرح.. ينظر زوايا المكان متفقداً شيئاً ما ثم يتوجه للجمهور)

الشاب: يبدو أننا سوف نرى قصة عجيبة وغريبة.. أبطالها أسد وثعلب وحمار.

(صوت ثعلوب من الداخل قائلاً تعال ياعكسوم.. يسمعه الشاب فيهرب مختبئاً في مكان لا يراه أحد ويرى ما يجري بالمسرح ثم يدخل ثعلوب ممسكاً بعكسوم وهو يغني):

ثعلوب: تعال تعال ياعكسوم اشتقنا لك ياعكسوم

عكسوم (يرد مغنياً بنهيق يعني حاضر:حاي حاي حاييي.

ثعلوب: تروي لي ثاني من جديد وتسمعني قصة حالك يا بو جحشة.. إحنا بعيد واللقاء بلا إنسان.

عكسوم (يعني حاضر وموافق): حاي حاي حاييييي.

(يتكرر الغناء بينهما)

ثعلوب: تعال ياصديقي عكسوم.. تعال وخذ راحتك هنا..

عكسوم: أشكرك يا ثعلوب الطيب أشكرك على مشاعرك الطيبة.

ثعلوب: لا شكر على واجب.. والآن قل لي ما هي مشكلتك يا عكسوم؟ ثم لماذا أنت جالس في هذه الغابة؟

عكسوم (بتوجع وألم) آآآآآآآآآآه.. إنني كأي حمار أفنيت عمري في خدمة الإنسان صابراً غير متقاعس.. كنت كأي بضاعة تباع وتشترى عند الإنسان.. لا أكاد أستقر عند أحد لأكثر من أشهر حتى يقوم ببيعي لآخر.. فيوم هنا ويوم هناك.. ونتيجة لسوء معاملتي من الإنسان هربت ولجأت الى هذه الغابة لعل وعسى أجد مجتمعاً فيه حمير مثلي.

ثعلوب: لكنكم معشر الحمير تحبون العيش مع الإنسان.

عكسوم: ليس دائماً.. نحن معشر الحمير ذكوراً وإناثاً.. كلنا يا عزيزي

مساكين.. الناس يعاملوننا بطريقة غير عادلة وبلا حقوق.

ثعلوب: هذا صحيح والدليل أنك هزيل جسمياً وعقلياً.. لم تعد مثل أول تحمل على ظهرك الأثقال.. وصوتك لم يعد أنكر الأصوات؟

عكسوم: ماذا تريد أن أقول لك يا صديقي ثعلوب.. أبناء آدم وحواء.. مرة يبيعوني. ومرة يشتروني.. أخذوني لحماً ورموني عظاماً.. لم أنل منهم سوى العقاب والتعاسة.. خاصة الأخير أشعب لا بارك الله فيه.. جوَّع بطني.. وأثقل ظهري وهو أكثرهم بخلاً ونكداً.

(ينهق باكياً) أرجوك ساعدني لكي أخرج من هذه المتاعب ؟ (ينهق ببكاء) كلما باعني رجل صرت أبغضه. وعندما يشتريني رجل آخر أبغضه أكثر.. كل الذين اشتروني.. يجوعونني ويكدونني ويضربونني.. عافوني ثم شاتوني وباعوني (يغني ببكاً) عكسوم باعوني.. عافوني.. شاتوني.. داسوني.

ثعلوب (يرد بعد كل كلمة): واااه وااااه.

عكسوم: أنا اللي يا ما شلتهم بعيوني بعد المواتر للأسف سابوني وأنا اللي أطلب ودهم يحبوني أنا اللي غلطان للأسف باعوني عافوني.. شاتوني.. داسوني.. طقوني.

ثعلوب (يقاطعه): بس بس .. عرفنا قصتك.. أنت مالك إلا الصبر لأن الصبر مفتاح الفرج.. وعليك بنسيان حكايتك مع الإنسان

عكسوم: كيف أنس وأصابني منه ما أصابني.

ثعلوب: مهما يكن فأنت أحسن منه.

عكسوم: أحسن من ؟!.. كيف؟

ثعلوب: أنت من صفاتك أنك ساذج وقلخ وكعسم ونهوق ومصكة وجحش وكثير من الحيوانات تتمنى هذه الصفات فيها وتحسدك عليها فهي صفات ماركة مسجلة باسمك.. ميد إن دونكي.

عكسوم: أشكرك يا صديقي.. أنت أول واحد أسمعه يمدحني ويشيد بصفاتي..

ثعلوب: أضف إلى ذلك أنك مخلص.. أتعرف ماذا تعني كلمة مخلص..؟

عكسوم: لا... !!!

ثعلوب: معناها يتلخص في كلمتين.. كلمة مخ وتعني مخ.. وكلمة لص تعني حرامي يعني أنت مخ حرامي.. يعني ذكي.

عكسوم: (غير فاهم) صحيح؟!

ثعلوب: ومخلص بالإنجليزي.. أيضاً من كلمتين.. كلمة مخ يعني المخ.. وكلمة لس يعني ما فيه.. وتصير الكلمه.. مخلس.. وبالإنجليزي ينطقون الصا.. سا.. لذا تصير كلمة مخلس.. تعني مخ ما فيه...

عكسوم: حتى الإنجليز يعرفون صفاتي!! ياللعجب.. وماذا يقول الفرنسيون عن صفاتي ؟

ثعلوب (يشعر بالحرج ويفكر في إجابة): آه يقول الفرنسيون عنك ما قاله شاعرهم سوفبليه رفسوا :

أنت الحمار ابن حنتم
أنت العزيز المكرم
لك المعالف تــزرع
ولك الشعير يقدم
من أعذب الماء تسقى
وأطيب التبن تطعم
أنت الرفيق الصبور
إذا الزمان تــأزم

عكسوم: يا سلام.. ليتني عشت بين الإنجليز أو الفرنسيين.. إنهم يقدرون الحمير حق تقدير..

ثعلوب: نعم.. ولديهم جمعيات للحقوق الحيوان.. ليسوا مثل الذين جئت من عندهم.. أشعب وجحا وأبو دلامة ومن هو على شاكلتهم.

عكسوم: صدقت ياصديقي. وأشكرك على هذه المعلومات القيمة.. أنت مثقف.

ثعلوب: لا شكر على واجب.. ما قلته قليل في حقك .. أنت تستحق أكثر وتقديراً لظروفك الصعبة.. سوف أدلك على مكان بعيد.. لا يأتيه لا أنس ولا جان.. مكان فيه الدرعى ترعى.. مليء بالحمير مثلك التي ترعى بكل راحة وغباء.. الحياة عندهم أمن وأمان..هاااه ماذا قلت؟

عكسوم (فرحاً): وهل هذا يحتاج إلى سؤال.. هيا بنا.. لقد شوقتني لهذا المكان.. أين هو ؟

(ثعلوب يسحب عكسوم بعنقه ويوقفه قريب من خيمة ضرغام)

ثعلوب: تعال معي اجلس هنا حتى أعود لك ولا تتحرك.

عكسوم: وأنت لا تتأخر عليّ.. أنا خائف.

ثعلوب: لا لا تخف.. سأعود بسرعة.

(ثعلوب يدعي خروجه ثم يعود متلصصاً متجهاً لخيمة ضرغام ويوقظه من نومه ويخرجه من كوخه دون أن يلحظهما عكسوم في حين يراقب الحكاية الشاب).

ثعلوب (داخل الكوخ): هيا يا أسد الأسود.. الحمار عكسوم قريب منك.. انهض واقفز عليه.. وخذ قلبه وأذنيه.. وجبة سريعة.. علاجاً لك.

ضرغام: (يخرج من كوخه) أين هو؟!

ثعلوب: انظر إليه.. ليس ببعيد عنك.. (يحفزه) هيا اقبض عليه قبضة من قبضاتك القابضة.. والتي لم يقبضها قابض قبلك ولا بعدك.

ضرغام: أوعدك إذا قبضت علية بمقابضي.. في قبضة المقتبضي.. وأخذت قلبه مع أذنيه.. سأمنحك باقي جسمه.. مقابل خدمتك العظيمه..؟

ثعلوب أشكرك يا سيد .. المهم أنت أولاً.. فأنا لا آكل الحمير.. الحمير لك.

ضرغام: (في شك من قوله) ماذا تقصد؟!

ثعلوب: أأأأأأأأأ قصد يا سيدي.. أن تقفز على عكسوم وتجعله وجبة سريعة لك.

ضرغام (يزأر): أنا ضرغام.. الذي لا يقوى عليه أحد.. من عاداني قتلته إلى الأبد.

(يحاول ضرغام الوثوب على الحمار، لكنه لا يقوى لضعفه، ويتخلص عكسوم منه)

عكسوم: (مذعوراً) ما هذا.. أسد؟!!!!!

ضرغام (هازئاً): لا .. أنا غزال يا روح أمك..

(يهرب الحمار عكسوم خائف.. مؤثرات صوتية متناسبة مع الحدث يحاول الأسد ضرغام اللحاق به لكنه يسقط)

ضرغام: أي أي أي أي.. ظهري راسي بطني قدمااااي.

ثعلوب: ماذا بك يا سيدي .. لماذا لم تجر إليه وتقفز عليه.. عجباً .. أسد الأسود ولا تقوى على حمار مريض!!

ضرغام (بألم): هذا الحمار كبير !!

ثعلوب: لكن لحمه لذيذ..

(ضرغام يغني متألماً وثعلوب يتظاهر بالتعاطف معه)

آآآه يا ظهري جريت وجاريت

حتى شيء ما حسيته فيني

وواسيت وعالجت ودويت

وترجيت الله.. الله يشافيني

جرحي اليوم.. كل يوم يزيد

البلا فيهم.. ولا هو فيني

أنا جريـــــت وجاريـــــت

وعييـــــت وتهديـــــــــت

ثعلوب (متباكياً): فعلاً الله يشفيك.. ولكن ما الحل يا سيدي؟

ضرغام: اسمع .. إن أحضرته لي مرة ثانيه.. صدقني لن يفلت مني..

(يزأر) أنا ضرغام الذي لايقوى عليَّ أحد.. ومن عاداني قتلته إلى الأبد (متألماً) أي أي ظهري .. بطني ... قدماااااي.

ثعلوب (لنفسه): الظاهر هذا الأسد غير أصلي.. هذا تقليد.

ضرغام: ماذا تقول؟!

ثعلوب (مرتبكاً) أأأ قول طال عمرك..
سوف أحضره لك مرة ثانية.. من
أجلك تهون المتاعب والمصاعب
يا أسد الأسود.

ضرغام: أشكرك وأحييك كما تحيي الجحوش وحشها.. إذا أحضرت لي عكسوم مرةً ثانيه.. سوف أعطيك جائزه.. قرد آخر موديل.

ثعلوب: شكراً.. أشكرك.. مشكور.. تشكرات سيدي تشكرات.

(يخرج ثعلوب ويؤدي ضرغام بعض التمارين)

ضرغام: ليتهم لم يمنعوا المنشطات.. (متألماً) أي أي ظهري قلبي أمعائي الغليظة.

(يدخل ضرغام خيمته.. يدخل الشاب المسرح ويتفقد المكان ثم للجمهور)

الشاب: بصراحه أنا اشتقت مثلكم للحكاية.. أنا قرأتها من قبل.. لكن هذه المرة القراءه مختلفة.. أتدرون لماذا.. لأني أقرأها معكم كجمهور المسرح.. أكيد سوف يكون هناك صراع بين الأسد والحمار.. و.....

(يزأر الأسد من الداخل.. يهرب الشاب مختبئاً مثل السابق .. إظلام على المكان ثم إضاءة لتغير الزمن.. يدخل ثعلوب ممسكاً بعكسوم وهو يغني)

ثعلوب: عكسوم يا صديق

فين مشيت وفين غبت علينا
خايف لا تكون انسيتينا
وهجرتينا وحالف ما تعود
مادام الحب بيننا موجود
وانت من نبعه سقيتينا
باسم المحبه باسم الأعماق وأحر الأشواق
أنا اترجاك ترجع لينا سولف لينا
يروح الصمت وتتكلم أغانينا

عكسوم (ينهق مغنياً موافقاً): حاي حاي حااااااي.

ثعلوب: لماذا هربت أيها العكسوم العزيز.. وأعز الحمير.. ؟

عكسوم لقد رأيت الاسد يريد أن يقتلني.. فقلت أنقذ نفسي من هذا الوحش!!

ثعلوب: ومن الذي قال لك إنك رأيت أسداً ووحشاً؟

عكسوم: أجل ماذا يكون ؟

ثعلوب: إنه حمار مثلك.. وأيضاً وجعان مثلك.

(ضرغام يخرج رأسه من كوخه دون أن يسمعه ثعلوب وعكسوم أو يرونه)

ضرغام: عليك اللعنة يا ثعلبوه.. أنا حمار ووجعان.. (متوعداً)حسناً سنرى من هو عكسوم والوجعان يا ثعلبوه (يدخل رأسه).

عكسوم: هذا حمار مثلي؟

ثعلوب: نعم حمار مثلك..

عكسوم: ووجعان أيضاً.

ثعلوب: بل أكثر وجع وغباء.. صحيح لونه خليط بين الأصفر والبني.. وأنت أبيض مع أسود يعني أحقب.. لكنه على أية حال حمار.

ضرغام (مستمعاَ ومن داخل الكوخ): عليك اللحمة ياثعلب المكار ..

عكسوم: لكن لا يوجد حمار لونه خليط بلونين الأصفر والبني.. وشعره كثير مثل صاحبك.

ثعلوب: وهو أيضاً صاحبك.. اقترب منه.. حتى تراه وتشوف بعينك.. ومن ثم تتعرف عليه.. سوف يتبين لك صحة كلامي.. تعال.. يالله تعال.

عكسوم يالله أرنيه..

(يسحب ثعلوب عكسوم نحو كوخ الأسد بعد أن اقتنع وعندما يقتربا يمنعه ثعلوب من الدخول لكي لايكشف الخدعة)

ثعلوب: لا لا .. أنا أقصد.. أن تجلس هنا.. ولا تذهب من مكانك.. حتى أعود لك مره ثانية.. اتفقنا.

عكسوم: اتفقنا.. لكن لا تتأخر.. أنا أخاف.

ثعلوب: اجعل قلبك حديداً.. وأذنيك راداراً.. وسوف ترى وتسمع كل ما يسرك ولا يضرك. يا طيب القلب.

عكسوم: وأنت طيب يا طيب.

ثعلوب: (يدخل كوخ الأسد يوقظه من النوم)

عكسوم: (يغني):

مقادير وش جبني هنا
مقادير يا قلبي أنا
مشاوير وضاعت حياتي
مشاوير يا عمري أنا
مقادير ومشاوير

ثعلوب: (من داخل الكوخ): يالله.. يا أسد الأسود .. خدعته لك مرة ثانية وهذه المرة لا تفوت الفرصه على نفسك.. إن أفلت منك لن يرجع مرة ثالثة.. وما كل مرة تسلم الجرة

(يخرجان من الكوخ وعكسوم استسلم

للنوم)

ضرغام: اطمئن.. هذه المرة سوف تنكسر الجرة.. سأ رمي بثقلي عليه بلا رحمة أو هوادة.. (يغني ويرد مغني معه).

ضرغام: آه يا عكسوم يا زين.

ثعلوب: آه يا عكسوم يا زين.

ضرغام: أذنيك وقلب.. تشفيني وتبعد آلامي.. يا منى الروح والعين.

ثعلوب: يا منى الروح والعين.

ضرغام : الدب أأمرني أجيبك وآكلك ثاني.

(يكرر) (ثم يزأر) أنا الوحش لذاك الجحش..

(يقفز على عكسوم الذي يصحو فزعاً وتدور بينهما مصارعة مثلما يحدث في المصارعة الحرة حيث يتمكن عكسوم من رفس ضرغام ويسقطه أرضاً لكن ثعلوب يتدخل بغدر لضرب عكسوم فيسقط أرضاً ويقوم ثعلوب بسحب ضرغام ووضعه على عكسوم ويعد إلى الثلاثة)

ثعلوب: ون تو ثري.

(يرفع يد ضرغام علامة الانتصار وكأن المعركة انتهت لصالح ضرغام الذي يحكم قبضته على عكسوم، وثعلوب يتفرج)

ضرغام : (يترنح دائخاً): هاه.. وش رأيك يا ثعلبي الخاص؟

ثعلوب : رائع .. عظيم.. قوي..

ضرغام: امدحني امدحني.

ثعلوب: أنت أسد الأسود وسبع والسباع.. الشباع منهم والجياع.

ضرغام: لا لا أريد ان تمدحني نثراً بل امدحني شعراً.. نعم بالشعر.

ثعلوب: إذا رأيت نيوب الليث تبسم.. فلا تحسبن الليث يبتسم.

ضرغام: أجل ماذا أفعل؟

ثعلوب: أنت تلتهم.

ضرغام (يقهقه): أشكرك وأحييك كما تحيي الجحوش وحوشها.. والآن اجلس هنا احرس الوليمة من اللصوص الطائرة أولاد البومة..

ثعلوب: وإلى أين أنت؟

ضرغام: سأذهب لغسل يدي بالماء والصابون قبل الطعام..

ثعلوب (متعجباً): تغسل يدك بالماء والصابون قبل الطعام!!!

ضرغام: نعم.. ألم تسمع الشاعر الذي يقول : (يغني)

الأسد النظيف منظره ظريف
وكلنا نقلده ودائماً نمجده
والأسد المستقذر هو الذي يحقر
ولا يحبه أحد من كل سكان البلد
إذاً عليك يا ثعلوب تلتزم النظافة

بالأكل واللبس معاً ولا تخالفني أبد

(بعد الأغنية يزأر وهو خارجاً)

ثعلوب: ليت كل الأسود نظيفة مثلك يا أسد الأسود يا ضرغام الضراغمة وليث الليوث.. وسبع السباع وغضنفر الغضافرة.

(يتفاخر ضرغام وهو خارج من المسرح.. وثعلوب مستمر في مدحه)

إذا رأيت نيوب الليث بارزة - فلا تحسبن الليث يبتسم.

(يتأكد ثعلوب من خروج ضرغام ويهجيه) أسد علينا وفي الحروب نعامة

ضرغام: (يسمعه ويعود غاضباً) ماذا قلت؟!!

ثعلوب: (غير متوقع عودة ضرغام ومرتبكاً أأأســ ســ ســد علينــا.. ووو في الحروووب........

ضرغام دجاجة: (يزأر ضاحكاً ويخرج).

ثعلوب (مندهشاً): دددجاجة؟!.. يجوز أنا غلطان.. بدل النعامة دجاجة.. ما علينا.

(ينظر الى عكسوم المستلقي على الأرض) الآن جا دورك يابو الثعالب مع هذا عكسوم الطيب. (يغني)

ياطيب القلب وينك حرام تهجر حميرك

كل الذي بيني وبينك قلبك وأذنك وعينك

(يستغل ثعلوب خروج ضرغام يحاول أكل قلب وأذني عكسومو يدخل عليه الشاب)

الشاب: ماذا تفعل يا ثعلب ضرغام الخاص.

ثعلوب (غير خائف): كما ترى آكل قلب عكسوم وأذنيه وأيضاً عينيه.

الشاب: حرام عليك.. تأخذ قلب عكسوم وأذنيه.

ثعلوب (ساخراً): لو كان للحمار قلب يعقل به وأذن يسمع بها.. لما رجع معي للأسد مرة أخرى بعد أن أفلت منه في المرة الأولى.

الشاب: إنه مسكين (للجمهور) فعلاً مسكين.. لم يعد يرى ولا يسمع ولا يتكلم.

(يعود للثعلب) ألا تخاف ضرغام حين يراك تأكل وجبته السريعة هذه؟

ثعلوب (مستهزئاً): ضرغام.. إنه أسد علينا وفي الحروب دجاجة. هو معترف بذلك.

(يدخل ضرغام مستمعاً لما يدور بين الاثنين)

الشاب: لكنه أسد الغابة.. أسد الأسود الغضنفر والعرندس.. إنه الضرغام ليث الليوث كما تصفه وتقول له دائماً!!

ثعلوب: هذا كان زمان.. نحن الآن في زمن ليس فيه أسد.. كلنا أسود.. كلنا ثعالب.. كلنا حمير.

ضرغام (في حالة غضب شديد): عليك اللعنة يا غدار ويا مكار ويانكار.

(يهرب الشاب مختبئاً)

ثعلوب: (متفاجئاً وفي خوف): من.. ضرغام؟

ضرغام (ساخراً): لا.. أنا الدجاجة يا روح أمك.. الويل لك أيها الثعلوب اللعين.. سأجعلك لقمة في.. أفواه القردة والسباع.. الجياع منهم والشباع.. حتى المؤلفين من أبناء آدم وحواء.. سأجعلهم يشطبونك من مؤلفاتهم.. عليك اللعنه.

(يزأر)

(يطارده داخل المسرح)

ثعلوب: أرجوك سامحني.. أنا....

ضرغام: أنت مخادع.. يا ويلك ويا سواد ليلك.. لن تفلت مني.. سأقطع جلدك قطعة قطعة.. (يزأر أكثر غضباً) أنا ضرغام..الذي لا يقوى عليه أحد.. من عاداني قتلته إلى الأبد.

(تتم مطاردة بين الاثنين ويخرجان من المسرح ويبقى عكسوم مكانه، ثم يعودان في حالة مطاردة مستمرة.. مع مؤثر موسيقي.. عكسوم يتحرك زاحفاً متألماً ثم يجري خلفهما)

عكسوم: أنقذوني.. ساعدوني أي.. أي.. أذني.. قلبي.. بطني.

(تتكرر المطاردة بين ثعلوب وضرغام وعندما يصطدمان بعكسوم الذي يصيح ويتألم أكثر ويخرج معهما، الحدث بمصاحبة المؤثرات الصوتية المعبرة.. أثناء خروج الحيوانات للكواليس يدخل الشاب ينظر في الاتجاهات ويقف وسط المسرح)

الشاب: صدقوني أنا مثلكم تفاجأت بالقصة التي قرأتها.. لم أتوقع أن تكون شخصياتها وأحداثها متحركة على خشبة المسرح.. أعتقد أنها أعجبتكم.. وأتمنى ذلك.. لكن بصراحه أنا ما أعجبتني في شيء واحد.. اسألوني ما هو.. (موجهاً كلامه لجمهور المسرح) اسألوني.. يالله قولوا ما هو (الأسد وثعلوب والحمار يلتفون حول الشاب وهو يواصل كلامه للجمهور دون الشعور بهم).

الشاب: واضح أن ضرغام الذي في المسرحية.. لم يكن ضرغام الذي نعرفه والمعروف بالقوة والشجاعة.. لقد اعترف بأنه دجاجة أما ثعلوب فقد ظهر كما نعرف عنه مكارومخادع.. وثالث الثلاثة أبطال القصة وهو كما

تعلمون عكسوم الذي يقول عنه الشاعر:

لم أدر عيباً فيه إلا أنه

ومع الذكاء يقال عنه حمار

ضرغام: تقول عني أنا دجاجة يا حضرة الإنسان المحترم ؟

ثعلوب: تقول عني أنا مكار يا حضرة الانسان المبجل ؟

عكسوم: تقول عني مهما تقول.. أنا أقول سامحك الله أيها الإنسان على سوء معاملتك لي..

(الشاب بينهم مرتبكاً لا يستطيع الإفلات)

الشاب: أأأنا. أنا ككككان قققصدي أأأأأاقققققووول.

(يرن هاتفه النقال مما أثار الفزع والخوف في الحيوانات)

ضرغام: يا إلهي ماهذا.. جني؟ (يهرب)

ثعلوب: هذا جرس إنذار. (يهرب)

عكسوم: يقال إن أنكر الاصوات صوت الحمير. (يهرب)

الشاب: (يشعر بالارتياح ويرد على النقال) الحمد لله.. كدت أذهب ضحية بني حيوان.. آلوه.. مَنْ؟ نعم؟.. نعم أنا/ .... أهلاً أهلاً.. بالطبع عرضنا مسرحية وجبة سريعة.. إن شاء الله إن العرض نال رضى واستحسان الجمهور طبعاً طبعاً.. مين؟ آه الممثلون الذين مثلوا معي هم (مع كل اسم يذكره الشاب يخرج الممثل ويحيي الجمهور) شاركني في التمثيل... و.... و... المسرحية من تأليف الأستاذ مشعل الرشيد.. وإخراج/ ....إدارة انتاج/ .... ديكور/............. موسيقى/.......................

(بعد تحية الجميع للجمهور صوت أغنيه أو نهايه موسيقية ملائمة للمناسبة)

أغنية الختام

مع السلامه يا أحبابي

مع السلامه يا أصحابي

عشنا معاكم أحلى الأوقات

ضحكنا معكم أحلى البسمات

حييناكم حيونا نرجوكم لا تنسونا

مع السلامه يا إخواني

إلى اللقاء بموعد ثاني

حييناكم حيونا نرجوكم لا تنسونا

النهاية

مع تحيات المؤلف / مشعل الرشيد

بنـــت البلـــد

محمد عجيم

(السعودية – جدة)

المشهد الأول

يفتح الستار على مقهى مكتوب على لافتته «مقهى البلد»

وأمام المقهى يجلس 1 – الحشاش.. 2 – الحرامي وحولهم 3 – القهوجي وقريب منا وغير بعيد عنهم 4 – البلطجي وفي زاوية من المقهى هناك 5 – البنت الحلوة جداً.

وبين ثلاثة في المقهى يدور بينهم هذا الحوار:

القهوجي: أما أنا فلا أفهم إلا في الشيشة والشاي و(هات الحلبة يا فتى.. أهلاً بمن جاء... تعال هنا أو اجلس هناك) «صائحاً».

ثم أردف: كل الذي أريده من الحكم الجديد أن أكون وزيراً للأوقاف.

الحشاش: الأوقاف مرة وحدة .. وأين عمتك؟

القهوجي : يا جاهل.. ولم العمة ... وهل قلت إني أريد المشيخة.. بل أريد الأوقاف..

الحرامي: ومن أبسط صور القائم على الأوقاف العمة.. يا نقمة.

القهوجي: بل أنت أجهل منه... إنما طلبت الأوقاف لأني مدمن على الوقوف ولن يضيرني بعد وقوف هذا العمر بين أمثالكم أن أقف على أوقاف البلد الحبيب.. أو أن أقف روحي فداء للبلد العزيز وأن أقف كل مدخراتي لخزينة البلد الأمور و/

الحرامي: وأن تقف تتفرج عندما تموت البلد الحبيب بحسرتها وتلطم خدها على حضها وتشق جيبها لأنك وقفت على قبرها.

القهوجي: قولوا ما شئتم.. لن أقبل بأقل من الأوقاف.. الحية منها والميتة السائبة منها والمثبتة.

الحرامي : لقد عرفنا السائبة.. إنما/

القهوجي: ألا يقولون لقد حجرت المحكمة على ممتلكات فلان وعلان ال/

الحشاش: إنما هي الثابت والمتنقلة..وليس/

القهوجي: أنا لا أفهم إلا في الوقوف والأوقاف لي.. وإلا فضحت انقلابكم على حكومة البلد.

الحرامي: لالا.. لا.. بل لك الأوقاف.. لك الأوقاف... لكن بشرط.

القهوجي: لا يشترط على وزير الأوقاف.

الحشاش: بل بشرط.... اسمع.

الحرامي: وتنفذ.

القهوجي: هاتوا.

الحرامي: ألا توقف وقفا إلا بعلمنا.. حتى لا يرونا ونحن عند القسمة.

القهوجي: وهو كذلك.. لي الأوقاف.. وحسب.

الحرامي: (مخاطباً الحشاش) وأنت ؟

الحشاش: رحم الله من تواضع لغيره وهو أعلم بنفسه و/

القهوجي: دون خطب.. فلم يبق على الإنقلاب إلا ساعات.

الحشاش: وماذا تظنون بحشاش مثلي.. أين تضعوه .. أي وزارة تليق به؟

الحرامي: بالله ليس أقل من مصلحة السجون.

القهوجي: بل الآثار.. كلها تراب في تراب.. وكلها مخابئ وجحور.. ولن يجدوا إليك طريقاً ولن يستطيعوا إليك وصولاً.. ها ما قلت ؟

الحشاش: بل وزارة الصحة.

الحرامي: كيف كيف؟

القهوجي: ماذا؟ صحة ماذا يا موت متنقل..؟

الحشاش: سؤال.. الجزار متى يصبح جزاراً مفيداً ؟

الحرامي : بعدما يجزر في اللحم و/

الحشاش: ويكسر العظم ..وقبلها لازم يذبح ويسيل الدم.. والجراح كذلك..

يسيل الدم ويكسر العظم ويمزق البطون.. لا فرق .. لا فرق.

القهوجي : أي نعم .. لا فرق.. هما في الدم سواء.. ولكن /

الحرامي: ولكنك مرض مركب..مرض يمشي على الأرض بل ومعدٍ فلا يصح /

الحشاش: إذاً لا انقلاب.

..... (صمت)

الحشاش : يا إخوة الشقاء إني أريد الصحة لأني سأمد الناس بالدواء (والداء.. ووا.. فمن جاءني يريد الدواء (يقول ذلك الكلام ونرى منه ما يفيد بتعاطي المخدرات) ومن أتاني يريد الدواء عالجته وكله من أجل البلد الطيب.

الحرامي : منطق سليم.

القهوجي: إذا لك الصحة.

الحشاش: رغماً.. رغماً.. يا أوغاد... وأنت؟... (يخاطب الحرامي) ؟

الحرامي : لا.. أنا لا أريد شيئاً.

القهوجي: أنت خائن إذاً...

الحشاش: بل مدسوس

القهوجي: وفي الحالين ليس لك غير القتل.

الحرامي: قلت لا أريد شيئاً.. إني شبعان من الذي تتطلعون إليه و/

الحشاش: ولص قديم.. وحرامي عتيد.. ونصاب أزلي.. قل ما تريد وكفى..

الحرامي: إذا أصريتم فلا بأس.. فقط أريد أن أحفظ لكم أموالكم.

القهوجي: في بيتك؟

الحشاش: أم في آخر خزنة نهبتها.

الحرامي: بل أريد وزارة النقود والذهب و/

الحشاش: وتخرس يا وغد..نشال وحرامي و/

الحرامي: ولي ما أريد.

القهوجي: بل لك الموت.

الحرامي: إذاً انقلاب مفضوح... وغداً ستزفون لأقرب مشنقة يا أنذال.

الحشاش: لا.. لا.. هون عليك.. لكن يا أبا خزنة.. المالية قفزة واحدة؟!

الحرامي: إني مدمن خزن ولن أفهم إلا في النقود.

القهوجي: بشرط.

الحرامي: ...؟

القهوجي: أن تكون مفاتيح كل خزن البلد معنا.

الحرامي: لكم ذلك... فقط الخزن عندي.

الحشاش: إذا اتفقنا..

الحرامي: شكلنا اتفقنا.

القهوجي: بقي الانقلاب.. متى سننقلب على عمنا العمدة.

البلطجي: أيها الحمير؟ (يخاطب الثلاثة)

الحرامي: ....

الحشاش: ....

القهوجي: .....

البلطجي: نعم أنتم... ألستم بحمير؟

الحرامي: أنا نشال قديم.

الحشاش: وأنا أفيون أصيل..

القهوجي: وأنا فحم على رأسه نار.

البلطجي: وتريدون انقلاباً

القهوجي: وما خصك أنت ؟

الحرامي: عمدتنا ونريد أن ننقلب عليه.. فما لك ولنا ؟

الحشاش: هل أنت منا ؟

البلطجي: بل أنتم حمير.

الثلاثة: ....

البلطجي: ألا تريدون رئيساً لهذا الانقلاب؟

الحشاش: ....

الحرامي: .....

القهوجي: ......

البلطجي: ألم اقل لكم .. حمير؟

الحرامي وهل تريد أن تكون الرئيس؟

البلطجي: بل كنت وانتهى الأمر.

القهوجي: وماذا تريد ؟

البلطجي: فقط أن نتعاهد.

الحشاش: على؟

البلطجي: ألا نخون البلد بعد الانقلاب... وأن نعمل لصالح البلد فماذا قلتم؟

القهوجي: وهل أنت شيخ؟

البلطجي: كنت شيخ المعتقل.

الحرامي: وأنعم..

البلطجي: ما قلتم؟

الحشاش: موافقون موافقون.

البلطجي: وأنت يا حلوة.. (يخاطب بنت الليل).

البنت: أنا جاهزة.

البلطجي: هل أنت متزوجة ؟

البنت: لا.

البلطجي: هل أنت حامل إذاً؟

البنت : لم أجد الرئيس بعد.

البلطجي: إذا غداً الانقلاب.

وينزل الستار

المشهد الثاني

يرفع الستار عن مشهد نرى فيه مجلس الحكومة التي يرأسها البلطجي ومن حوله الأصحاب الثلاثة.

الحشاش: لقد قبلنا بك رئيساً ولكن كان من نصيبي الصحة.. فلماذا تترك البلد الحبيب في كل هذه الأمراض وأنا أسمع وأرى.. لماذا

تفعل بي هذا وقد اتفقنا على ألا نخون.

البلطجي: يا أبا أفيون.. إنما وضعتك في وزارة المالية لأنك أقدر اللصوص على لف الورق .. والبلد تشكي قلة اللف.. فمم العجب..

الحرامي: يعجب لأنه وضعه في غير محله... ووضعي أيضاً. فلماذا /

البلطجي: لم أجد أعز منك على هذه البلد.. ولم أتصور أجدر منك على الحفاظ على ممتلكات البلد وأوقافها ثم إنك/

الحرامي: إني لا أملك إلا المفاتيح والطفاشات. فما لي وللأوقاف..

البلطجي : الأوقاف في أمس الحاجة لمفتاح لمن يقول لها كل صباح يا فتاح ياعليم... فاصمت.

القهوجي: وإن صمت هو.. فكيف بي وقد أفنيت عمري وراء الفحم وتحت المعسل ثم لا أصحو إلا وأنا وزيراً للخارجية... أتهزأ بي ؟

البلطجي: يا أبا نارة.. يا أخا الفحم... ألم تسمع بقول الشاعر... شعللها شعللها.... يا ويلك اللي تعادينا يا ويلك ويل... ونحن ماذا نريد للخارجية غير مثل هذا البوق على تلك النوق وماذا ينقص الخارجية غير النار تتشعلل ليل نهار .

القهوجي: إذا تراني لها .

البلطجي: وليس للخارجية غير النار... النار حتى تشوي الصديق قبل العدو.. وحتى تفهم البهم.

(وقد دخلت من ناحية من المسرح وهي تتغنج وبطنها به شيء من انتفاخ واضح)

البنت: أمازلتم.. تقتسمون..... صباح الخير؟

البلطجي: فلة.. والله فلة.... هيا يا زهرة البلد... هل تزوجت؟

البنت: لا.

البلطجي: إذاً غدا.. غداً نفعلها.

بنت الليل: ولكني حامل.

الحشاش: ماذا ؟

القهوجي: ماذا ماذا؟!

الحرامي: ماذا وماذا وكمان ماذا؟!

البلطجي: لا يا شيخ.. أنت وهو .. ماذا ؟

الحرامي: والله نحن/

البلطجي: أيُ ماذا وأيُ هذا... يا خونة.. يا لصوص.. قلت لكم وبكل اللغات... إلا رحم البلد... إلا بطن الوادي يا واطي أنت وهو..خونة.

الحشاش: هي هي.. أنت ؟.. كلنا ؟!..حدد.. من تعني؟

البلطجي: أحـددا؟.. ومن غيركم.. ها...
اسمعوا يا أنـذال.. غـداً... غداً
وليس غير غد.. سآتي بالطبيب
الكشاف... ومن يثبت أن الولد
له و/

القهوجي: فهو الخائن.

الحرامي: نعم خائن.. وليس للخائن إلا
القتل.

الحشاش: أو النفي.

القهوجي: بل القتل ثم النفي.

البلطجي: بل هي النار.. إلا بطن البلد..
إلا رحم البلد.. غداً.... وإن غداً
لمثلي لقريب..

البنت: ياه... أنا لسى حستنى لبكرة.. ياواد
انت وهو ما تقولوا على اللي عملها
ونخلص من دا المـوال.... ورايا
عرسان غيركم.

القهوجي: بل غداً.

الحرامي: أي نعم.. غداً.

الحشاش: وغداً ينقشع الغبار و/

الحرامي: ويصيح الديك و/

القهوجي : وينهق الحمار.

وينزل الستار

المشهد الثالث

يرفع الستار عن ساحة ولا نرى إلا بنت البلد لوحدها على الأريكة ثم يدخل من ناحية في المسرح

الحرامي: (يخاطب بنت البلد): ألم تعديني
أن تستخدمي الموانع... ماذا فعلت
بي يا بنت البلد.

البنت : في الانقلاب لا موانع... ثم إني
أردت أن أنجب لك خليفة.

الحرامي: خليفة ماذا.. وزفت ماذا...إنما
هي مشانق لا تبقي ولا تذر..
الله يخرب بيتك خربت بيتي...
كل أحلامي كانت وزارة المالية
وكفى.. بالله كنت سأجعل منك
أغنى بنت في البلد الحبيب.

البنت: وكنت أريد أن أعيش في هذا البلد.

الحرامي: بمثل هذه الفعلة؟!

البنت: سنة الانقلاب.. كل منكم نال
مراده.. فلم أنا لا؟

الحرامي: والآن ؟

البنت: تصرف..

الحرامي: أتصرف؟!.. نعم... سأذهب إلى
أقرب مشنقة وأنا مطمئن على
حال البلد.

البنت: وأنا سأحفظ لك المالية حتى تعود.

الحرامي : أعود؟!.. بل سأرسل لك تذاكر..
صورة الحبل الذي في رقبتي.

ويخرج من المسرح

ومن ناحية أخرى من المسرح وكأنه يتلصص... يدخل القهوجي:

القهوجي: أنت بنت البلد؟.. بل أنت بنت الـ.. آه يا بنت الليل.

البنت: احترم نفسك يا نذل.

القهوجي: آسف.. يا أم الليل.. وبنت النهار.. ما الذي فعلت بي ؟

البنت: ماذا؟

القهوجي: ألم تقسمي لي ألاّ تضيعيني ؟

البنت: وقد فعلت ...

القهوجي: كيف وقد.. انتفخت..

البنت: لقد حفظت لك نسلك يا غبي.

القهوجي: ما نفع النسل إذا... إذا شنق الـ.. الفسل..

البنت: ألم تحلم بالأوقاف.

الحشاش: نعم الأوقاف .. ولكن الذي قدامي.. ليس بأوقاف فقط بل أوقاف متمددة.. لا ينفع معها إلا الهدم.

البنت : يا غبي.. كيف كنت ستفلح في الأوقاف إن لم يكن لك وقف خاص بك في بنت بلدك.

القهوجي: أيُ بلدي وأيُ قهوتي إنما هي حلقة ستلتف حول عنقي.

البنت: لا عليك..! بنك سيخلد اسمك.

القهوجي: اسمي فقط... وانا.. وانا؟

البنت: انت قد نلت نصيبك.

القهوجي: والآن؟

البنت: قل انت.

القهوجي: كنت سأقول.... إنما.. لم يبق إلا وقف واحد أن اصعد للحبل برجلي.. إنما هي آخر تعليقة.

البنت: في كل تعليقة خير.

القهوجي: إذا لأسرع قبل أن ينقطع الحبل.. ويفوتني الخير.

البنت : لا جعت...

ويخرج القهوجي من المسرح في حين نرى الحشاش يدخل من ناحية أخرى وهو يتربص.

الحشاش: أهكذا ؟

البنت: ماذا أيضاً.. ما عندك أنت بعدُ؟

الحشاش: أنا وزير الصحة.. أنا أبو الحبوب والجيوب.. أنا مستودع الأدوية كلها.. الأبيض والأحمر والأصفر.. السائل.. والبودرة...ثم لا أجد لك دواء.

البنت: الذي منك ليس له دواء..

الحشاش: ولماذا.. لقد وعتني أن تتلولبي قبل أن/

البنت : لقد تلولبت بما يكفي.. ولكن معك... لا ينفع...

الحشاش: ولماذا...ألست بشراً.. وأحب بلدي؟

البنت: وهذا نتاج الحب.

الحشاش: والحل؟

البنت: الحبل.

الحشاش: تعلمين أني لا أخشى الحبال... أنا لا أخاف المشانق.. فلقد عشت عمري كله وقلبي على كفي..

البنت: إذا؟ مم الجزع؟

الحشاش: إني فقط أخشى الموت...

البنت: لا.. الموت لن يأتيك

الحشاش : أمتأكدة أنت؟

البنت كما أقول لك... هو الذي سيحل بك.

الحشاش : إذاً أنا بريء.

البنت: بعد أن تشنق ستعرف.

الحشاش: صح... سلام.

البنت: لا عدت.. اذهب.

ويخرج من المسرح

تسأل نفسها: صحيح يا بنت... أي منهم أبو الولد..؟ وما أدراني أنا.... وهل أنا أمه؟

وينزل الستار

المشهد الرابع

يفتح الستار لنرى على المسرح كلاً من الحشاش والحرامي والقهوجي وقوفاً صفاً ومن وراء كل منهم منصة مشنقته يتدلّى منها حبلها وقبالة هذا نرى البلطجي على كرسيه وفي زاوية من المسرح نرى البنت وإلى جانبها سرير كشف طبي.

القهوجي: مؤكد أنت من فعلها..

الحرامي: بل الذي بجنبك... انظر إليه كم هم منهك.

الحشاش: بل أنت يا وغد.. انظر لثيابك كم هي مبتلة!

البلطجي: قلت صمتاً.. كل عند منصته.

البنت: وانا يا مولاي.. أين منصتي؟

البلطجي : أنت يا حبيبة البلد.. أنت البريئة الوحيدة فيهم.. انت فقط أم هذا الانقلاب.. ولكن هم الخونة..

البلطجي: لو سمحتم... وبكل أدب.. كل واحد يقف تحت منصته حتى يتضح الحق.

القهوجي: ولم نحن... أليس من الممكن أن/

البلطجي: قلت اخرس أنت وهو.. من غيركم يا خونة... قف أنت وهو

الحرامي: بل معه حق.. بل غيرنا هو الذي/

البلطجي: بل أنتم .. ولا غيركم..

الحشاش: بل هم يا فخامة العمدة.. هم.

البلطجي : وأنت معهم.. ألم تكن معهم.

الحشاش: لا.. إلا في هذه فلقد خانت فخامتكم الفراشة.. الفراسة... أنا الوحيد البريء.

البلطجي: وكيف ؟

الحشاش: لقد كنت مسافراً (وبيديه يعبر لنا أنه كان مسطولاً) مسافر جداً.

البلطجي: ولا يعفيك ..

الحشاش: قلت لك مسافر... (وبيديه يعبر لنا أنه كان مسطولا) مسافر.. محلق.. ولست مسؤولاً عما بدر منها ... اعفُ عنها يا مولاي.

البلطجي: اخرس يا وغد... وأنت (يخاطب القهوجي)

القهوجي: أما أنا فالبريء الوحيد.. وكلكم كذبة.

البلطجي: ولم يا فحم البلد؟

القهوجي: ألم يقل لك إنه كان مسافراً؟

البلطجي: ذاك هو.. فأين كنت ساعة الحمل؟

القهوجي: كنت أرضع.

البلطجي: كيف؟

القهوجي: هذا كان مسافراً... وأنا كنت أرضّع أولاده في غيابه... أهذا إثبات كافٍ.

البلطجي: بل كلكم... كلكم.

الحرامي: ولم تنظر إلي؟

البلطجي: لأنه لم يبق إلا أنت..

الحرامي: بالعكس.. أنا الوحيد.. الوحيد البريء براءة الذئب من العنزات الثلاث.

البلطجي: لا يا شيخ.. ولم.... أين كنت ساعة الحبل؟

الحرامي: لا حمل ولا رضاعة.. أنا لم أكن أستطيع.

البلطجي: ولم ... ها....لم ؟

الحرامي: لم أكن أستطيع وكفى.. ويخاطب البنت: (قولي له)

البلطجي: بل لم... ألست رجلاً؟

الحرامي: اسألها.

البلطجي: ألست تحب هذه البلد... ألم تطمع في /

الحرامي: كنت كنتٍ.. كنت ولكني كنت معذوراً،،

البلطجي: لا عذر لك،

الحرامي: لا.. إلا في هذه.. الحمد لله.. العذر رباني..

البلطجي: رباني رباك... المهم.. ما دليلك؟

الحرامي: قلتٍ لك.. كنت معذوراً.. معذوراً.... كافر لا أصلي.. أفهمت.

البلطجي: لا.

الحرامي: كنت أتعاطى الألويز... ارتحت؟

البلطجي: ها... تتبرع بالدم... فهمنا... وكم هي أيامك.

الحرامي: أقول (ناهرا)

البلطجي: بل كلكم.. مشنقة.. حريق... نار... إلا بطن البلد ... يا خونة....

البلطجي: أيتها المشانق... فلتدق الطبول .. لتدق الطبول.

(ونسمع معزوفة فريد الأطرش لزفة العروس)

ومن ناحية من المسرح يدخل علينا الدكتور البدين

الدكتور: السلام علي.... ايُ سلام وأيُ هباب كالسحاب... اين الولد؟

البلطجي: هي.. أنت... هل أنت الطبيب الذي سيكشف على بطن البلد؟

الدكتور: أي نعم يا مولاي.

البلطجي: ومن أرسلك؟

الدكتور : كبير العرافين في الحي المجاور.

البلطجي: إذا ستعرف الشبه بين الولد وأبيه... أليس؟

الدكتور: هو كذلك...

البلطجي: بل يجب.. وإلا فمشنقة رابعة ولاريب.

الدكتور: بل يجب يجب... (مرتعداً)... وأين هو الولد؟

البلطجي: ملعون ابو من ارسلك... وأين سيكون.

البنت هي ... يا كشاف الغم... هنا هنا.. (وتشير لبطنها بغنج)

الدكتور: ها.. في ببطنك... (بلفهة جنسية) معلون ابو انقلابكم يا سفلة.. (وقد وصل على البنت.. يتأمل بطنها) وهل هذا بطن أولاد...

البلطجي: هل أعجبك (مستهزأ)

الدكتور: قبل النفخ يا سيدي.. قبل النفخ..

البلطجي: المهم علمك.. علمك وكفى.. اكشف على البنت... ومتى رأيت الشبه.. أعلنها مدوية.. وقل لنا الولد ولد من.. ممن.. من أبوه.. أفهمت..؟

الدكتور : لك ذلك سيدي... افعل ..لا تهتم.. وسأنسب الولد لأبيه بكل أمانة ..

الدكتور: (وهو يساعد البنت لكي تتمدد على السرير ولكنه ينظر في صدرها الأبيض)... وأين هو بطنك مولاتي.

البنت: قم بانقلاب وستعرف.

الدكتور: سيدتي.. أمتأكدة أنه في بطنك هذا (وهو مشغول بغير البطن)

البنت: أتحلم بوزارة أنت أيضاً؟

الدكتور: لا.. أنا راض برئاسة البيطرة في المذبح.

البنت: إذا عليك بالبطن وكفى.

الدكتور: وهو كذلك... أين هو

البنت: من ؟

الدكتور: البطن.

البنت: إذا تحلم بحبل رابع ولا شك.

الدكتور: لا... لا... عرفت أين هو (وراح يكشف)

القهوجي: ....

الحشاش: ....

الحرامي: ....

وقد انتهى من كشفه على البطن الدكتور: مولاي... مولاي...

البلطجي: ها.. بشر...

(ترك البنت وتوجه إلى البلطجي وكأنه يسر له وكأن الثلاثة لا يسمعون ولكن الجمهور يسمع)

الدكتور: الولد.. يا سيدي..

البلطجي: مال أمه ؟

الدكتور ماشاء الله... كأنه أنت.. بل هو أنت يا مولاي.. بشراك.. بشراك.

البلطجي: بشراي...ملعون أبو من أرسلك... (وهو في غاية الارتباك ..)

(ثم وفي لحظة وقد امتص صدمة الفضيحة قام صائحاً في صحبه)

البلطجي: هي ابشروا يا شباب.... ابشروا

الثلاثة: ها بشر.

البلطجي: الحمد لله... انقلاب حر... والبلد أنظف من الصيني ولابد أن نحتفل بهذا النصر.

الحرامي: والولد.. ولد من ؟

البلطجي: بل غنوا وارقصوا.... لم يكن ولدا

الثلاثة: ....

البلطجي: إنه بنت ..

الثلاثة: بنت ؟

البلطجي: ... أي والله بنت.

القهوجي : هي بنت.... بنت... أنا بريء.

الحرامي: وأنا بريء.

الحشاش: وأنا...لا أحب البنات.. هي.

ثم يكون الغناء والرقص بهذه الأنشودة)

(لا ولد لا ولد... اللي في الولد... بنت..بنت البلد)

ويسقط الستار

وبقيت البلد تحلم بحمل غير هذا الحلم

وكل انقلاب والولد.. بنت البلد.

فطيم

عباس الحايك

(السعودية – الدمام)

مقدمـة:

تكمن أهمية شجر القرم (المانجروف Mangrove) والذي ينتشر على سواحل الخليج العربي، ويشكل حزاماً أخضرا طبيعياً، في كونه أنسب الأماكن لتوالد وحضانة أنواع عديدة من الأسماك، مثل الروبيان والقشريات الأخرى، فغابات القرم تشكل بيئة غذائية ضرورية لوضع بيوض هذه الأنواع من الكائنات البحرية، إضافة لكونها بيئة ملائمة لأنواع مختلفة من الطيور البحرية والمهاجرة، فهي تعد مورداً غذائياً ومكاناً للحماية. عدا عن ذلك فإن شجر القرم الذي ورد ذكره في كتاب المخصص لابن سيده أبي الحسن علي بن اسماعيل الأندلسي بأنه «القُرم واحدته قُرمة – شجرة تنبت في جوف ماء البحر يشبه الدُّلب في غلظ سوقه وبياض قشره وجِنسُه أبيض وورقه مثل ورق اللوز والأراك ولا شوك له وثمره كثمر الصنوبر وهو مرعى للبقر والإبل تخوض الماء إليه حتى تأكل ورقه وأطرافه الرّطبة ويُحتطَب فيستوقَد به لطيب ريحه ومنفعته»، يملك خاصية طبيعية في تنقية ملوثات ماء البحر بسبب تركيبته الحيوية، ووجوده ينقي الأجواء البحرية.

ومنذ سنوات تتعرض غابات المانجروف أو القرم للتدمير المنظم والعشوائي، من قبل شركات التعمير التي جارت على البحر ودفنته في سبيل تحويله لمخططات سكنية، وهذا ما يعد تدميراً للمحميات الطبيعية، وسينذر بكارثة بيئية في المستقبل، وبتهجير الكائنات البحرية أو انقراضها والتي ستندر في مياه الخليج الضحلة.

هذا النص، هو محاولة لدق جرس إنذار لما تفعله يد الإنسان من تدمير لرقعة خضراء حبانا الله بها، من أجل التوسع العمراني على حساب البحر، رغم وجود صحارى شاسعة يمكنها توفير مساحات من المخططات السكنية الملائمة.

الشخصيات:

فطيم: فتاة في الخامسة عشرة، جميلة، ذكية.

عازف الناي: رجل في الأربعين من العمر.

أبو حسن: والد فطيم، صياد، في الأربعينات.

حسن: أخو فطيم الصغير، في السادسة من العمر.

دينار: شاب نزق، يبدو عليه الثراء، في منتصف العشرينات.

الحجي شهاب: تاجر عقار طماع، حاد الطباع، في الخمسينات من العمر.

صيادون.

أهل القرية.

سكان الحي.

المشهد الأول

منظر ليلي، شارع تحيطه بيوت تعود لفترة منتصف الثمانينات، وفي منتصف الشارع شجرة قرم مسورة، هدوء ليلي. فجأة يتعالى صوت ناي حزين من خلف البيوت، يتعالى معه صوت آهات بصوت أنثوي يصدر من شجرة القرم، يقترب العزف بالتدريج وتستمر الآهات، يدخل عازف الناي وهو يعزف لحنه الحزين، يقترب من الشجرة التي لازالت تتأوه. يبدأ بعض سكان الحي بالتوافد. يقترب أحد سكان الحي (الأول).

الأول: ما الذي أرجعك؟

الثاني: (بغضب) ألم نقل لك ألّا تعود؟

الثالث: أخبرناك أننا لا نقدر، نحن وأطفالنا على تحمل هذا الصوت.

الأول: يقترب من عازف الناي ويحاول خطف الناي منه، لكنه يمتنع.

عازف الناي: (بإصرار) لن أتوقف عن العزف.

الثاني: لقد تعبنا. لم تكن سوى شهور قليلة التي ارتحنا من عزفك الحزين، ومن ذلك الصوت الذي يؤرق مناماتنا.

عازف الناي: وأنا تعبت بلا عزفٍ. تعبت وأنا أمر عليها دون أن أسمعها

صوت نايي الحزين. لماذا تخافون من صوتها؟.

الثالث: شجرة تتأوه طوال الليل، وعزف حزين على الناي. من يستطيع النوم؟. صار أولادنا يخافون المرور بالشجرة.

الأول: صار الأطفال يتخيلون جنياً يسكن الشجرة.

عازف الناي: ليس جنياً من يسكن الشجرة، إنها روح فطيم. فطيم التي سكنتم جسدها.

الثاني: (بغضب) أرحنا من ترهاتك وهذاياناتك. لأجلك فقط تركنا هذه الشجرة كما هي ولم تمسها يد.

عازف الناي: ليس لأجلي، بل لأنكم لا تقوون على قلعها. انظروا!، هل رأيتم في حياتكم شجرة قرم تعيش وسط الشارع وتظل خضراء طوال العام؟.

الثالث: طيب، الشجرة وتركناها تحيا بيننا بسلام. لماذا تعزف أنت ذات اللحن الذي يجعلها تتأوه؟.

عازف الناي: لأذكركم أنكم تعيشون على جسد فطيم، تعيشون فوق بحر مدفون اغتلتم فيه السمك وجوعتم الطيور.

الأول: وما هو ذنبنا نحن؟، أنت تحاسبنا على خطأ لم نرتكبه.

عازف الناي: أنتم شاركتم في الخطأ. من الذي حول البحر إلى بيوت؟!

الثاني: نحن اشترينا الأراضي، كانت رملاً. لم نشتر البحر ولا الشجر والطيور.

عازف الناي: (يقاطعه) لكن تحت هذه الأرض بحر وشجر وسمك وطيور.

الثالث: طيب، وأين نذهب نحن؟، أين نسكن والقرية ضاقت علينا، لم يبق لنا غير البحر.

عازف الناي: أنتم من اخترتم، خياركم أن يدفن البحر لتعيشوا عليه، فتحملوا ما يجيئكم. (بتحد) أنا لن أصمت، نايي لن يصمت، وسيغني لفطيم أغنيتها المفضلة.

يضع الناي في فمه ويبدأ بالعزف الحزين، فتتعالى التأوهات من الشجرة، يبتعد الناس وهم يهزون رؤوسهم أسفا.

- إظلام -

المشهد الثاني

مشهد بصري - فطيم في وسط المسرح تغني أغنية وهي تمسك في يدها دمية من خشب تمشط شعرها، يدخل أشخاص على شكل بيوت، يقتربون منها، تخاف تهرب يحاصرونها في تشكيل بصري على أنغام

موسيقى، يحاصرونها، يتكتلون حولها، تبقى وسطهم، ترمي لعبتها على الأرض، يزيد الضغط تختفي بين أجسادهم، تطلق صرخة.

- إظلام -

المشهد الثالث

في بيت من سعف النخيل خاص بأبي حسن وهو والد فطيم، فطيم تساعد أخيها الصغير حسن في ارتداء ملابسه.

فطيم: الآن حان وقت النوم.

حسن: ستذهبين؟

فطيم: يجب أن أذهب، الوالد والصيادون لا يستغنون عن أغاني فطيم عند الشاطئ.

حسن: ألن تغني لي لكي أنام؟.

فطيم: (تضحك) أكيد. أعرفك، لا تغمض عيناك بدون أغاني أختك التي تحبك.

حسن: (يحتضنها) وأنا أحبك يا فطيم.

فطيم: (تنهض وتمسك يد حسن) هيا، لندخل الغرفة لتنام.

حسن: متى ستصنعين لي العصيدة؟، أنتِ وعدتني.

فطيم: (تضحك) لا أدري من أين تعلمت حبك للعصيدة.

حسن: من أمي.

فطيم: الله يرحمها. تتذكر العصيدة التي تصنعها؟

حسن: (بتلذذ) أمم، كانت لذيذة. إذاً ستتصنعين لي كعصيدة أمي؟.

فطيم: لا بأس، لقد جلب الوالد دبساً من تمر الخلاص. الآن يجب أن تنام.

حسن يهز رأسه بابتسامة، يدخلان.

- إظلام -

المشهد الرابع

الشاطئ، شجر القرم على الشاطئ، فطيم تقف في انتظار الصيادين ليلا وفي يدها فانوس، تداعب بيدها ماء البحر وشجر القرم، فطيم تغني.

فطيم: (تغني) ....

يسمع صوت عزف ناي يتناسب مع لحن غناء فطيم، يقترب العزف، يخرج عازف الناي من بين أشجار القرم، تستقبله فطيم بفرح.

فطيم: عمي.

عازف الناي: فطيم، ألم يعد الصيادون بعد؟

فطيم: أنا أنتظرهم. أنير لهم الدرب بالفانوس، وانتظر هدية البحر للفقراء.

عازف الناي: أتمنى أن يعودوا بصيد جيد.

فطيم: إن شاء الله، تعرف يا عمي، حياتنا متوقفة على الصيد.

عازف الناي: والبحر فيه الخير، من يعيش على شاطئ بحر لا يجوع.

فطيم: عمي، هل أسألك سؤالاً؟.

عازف الناي: اسألي يا فطيم.

فطيم: لماذا لا يراك غيري؟، كنت دائماً أحكي عنك لوالدي، وكان يرد بأنك غير موجود وأني أتخيل وجودك.

عازف الناي: (يضحك) صحيح، أنتِ وحدك ترينني.

فطيم: ولمَ؟

عازف الناي: لأني لا أخرج إلا للذين يحبونني ويحبون سماع نايي.

فطيم: ربما يحب الوالد سماع صوت الناي، هو لم يسمعك.

عازف الناي: أنت وحدك من يسمع صوت الحزن في نايي بروحك، قد يسمعني بقية الناس، لكن وحدك من تشعرين بهذا النغم.

فطيم: طيب، هل أسأل مرة أخرى؟

عازف الناي: اسألي.

فطيم: أين بيتك؟

عازف الناي: بيتي؟، بيتي أمامك.

فطيم: (باستغراب) البحر؟

عازف الناي: نعم البحر. البحر يا فطيم واسع لا يضيق على أحد، وما ملّ يوماً من أحد. البحر يحمل أهله على أكفه. هل رأيتِ شيئاً كالبحر؟

فطيم: لكنهم يقولون: إن البحر غدار. الصيادون يقولون ذلك.

عازف الناي: لأنهم لا يعرفون البحر. البحر كالحضن الدافئ الذي يعرفه.

فطيم: (تضحك) الوالد والصيادون لا يعرفون البحر؟، سنوات طويلة وهم صيادون.

عازف الناي: هذا لا يعني أنهم خبروا البحر وعرفوه. إذا لم تتشربه أرواحنا، سيصير غريباً علينا، سنخاف منه، ونراه غداراً كما يقولون.

صوت خطوات تقترب، تتلفت فطيم، تقترب من مصدر الصوت، يختفي عازف الناي

فطيم: (بشيء من الخوف) من؟

لازالت الخطوات تقترب. تتلفت خلفها باحثة عن عازف الناي. لا تجده.

فطيم: عمي. عمي أين ذهبت؟.

يدخل دينار المسرح ويقترب منها، تلفت خلفها وتفزع لدخوله.

فطيم: (وهي مفزوعة) من؟، دينار.

دينار: نعم دينار يا عيون دينار.

فطيم: (باشمئزاز) أعمى الله عينيك أيها المقرف.

دينار (يضحك) أعشق حتى وقاحة لسانك.

فطيم: (بعصبية) ما الذي أتى بك في هذا الوقت؟

دينار: جئت لأراك.

فطيم: قلت لك ألف مرة، لا تلاحقني. أنا لا أحبك ولا أطيقك.

دينار: (يضحك بثقة) وأنا أحبك.

فطيم: (بغضب) وأنا أبغضك.

دينار: اسمعيني يا فطيم، أنا أحبك. وتعودت أن أحصل على ما أحبه.

فطيم: نجوم السماء أقرب إليك مني.

دينار: قلت لك يا فطيم، لن تتزوجي غيري. أنا لا أدري لماذا لا تحبينني رغم أن كل بنات القرية يتمنينني.

فطيم: لأنك ثقيل دم.

دينار: نتزوج، ولاحقاً ستتعودين علي، ستشعرين بخفة دمي.

فطيم: الموت أهون علي من أن تكون أنت زوجاً لي.

دينار: بعيد الشر عنك يا قمر.

فطيم: (بعصبية) احترم نفسك، وإلا صدقني (تقرب له الفانوس) أحرقك بهذا الفانوس.

دينار: هدئي نفسك يا بنت أبي حسن. يبدو أنك نسيتي من أكون. أنا دينار ابن الحجي شهاب.

فطيم: (بسخرية) أدري أنك حجي دينار ابن الحجي شهاب. لكن أنا بنت أبي حسن.

دينار: (يضحك بسخرية) بنت من؟.. ههههه. بنت أبي حسن الفقير الحافي.

فطيم: (بغضب) صحيح أن أبي إنسان فقير، لكنه يملك ما لا تملكه أنت. الكرامة.

دينار: إذاً سنرى كيف ستنفعه كرامته إذا ما جعتم غداً.

فطيم: ولِمَ نجوع؟، البحر واسع، والصيد وفير والله يرزقنا.

دينار: سنرى كيف سيكون البحر واسعاً، هذا البحر سيضيق ويضيق، لن تجدوه. سيكون مجرد ذكرى.

فطيم: (باستغراب) ما الذي تعنيه؟.

دينار: (بسخرية) غداً سترين يا بنت الكرامة.. (يضحك ويهم بالخروج).

فطيم: (تناديه) تعال قل لي.. ما الذي تعنيه بكلامك؟.

دينار يضحك ويخرج.

فطيم: (مغتاظة) كريه.

صوت الناي يتعالى من بين أشجار القرم، تتلفت فطيم في كل اتجاه، تبدأ بالغناء بنفس الأغنية الأولى ولكن بصوت فيه الحزن، يقترب صوت الصيادين، صوت قوارب تقترب من الشاطئ تصطدم بأشجار القرم. تقترب فطيم من مصدر الصوت وهي توجه الفانوس للمصدر.

يتلاشى صوت الناي، يدخل أبو حسن (والد فطيم المسرح)، ويدخل بعده ثلاثة من الصيادين وهم يحملون سلالاً من خوص، وشباك صيد.

فطيم: قواكم الله.

أبو حسن: الله يقويكِ يا فطيم.

فطيم: كيف الصيد؟!

صياد 1: خيرات، السمك وفير يا ابنتي يافطيم.

صياد 2: (يمازحها) وكلما صار الصيد وفيراً، كبرت سلتك يا فطيم.

فطيم: (تحاول التبسم) الله يخليكم ياعمي.

صياد 1: يا ابنتي، نحن نتفاءل بوجودك على الشاطئ في انتظارنا. سبحان الله، صار الرزق وفيراً منذ أن بدأتِ بانتظارنا.

صياد 3: أنتِ بركتنا يا فطيم. وفقك الله، ورزقكِ بابن الحلال الذي يعرف قيمتك.

صياد 2: يحفظها الله لك ولنا يا أبا حسن.

أبو حسن: سلمكم الله، حفظ الله عيالكم.

صياد 3: (يريها السلة التي يحملها) انظري هذه الشعرية .

فطيم: (تنظر للقفة) ما شاء الله. كيف اصطدتها وهي بهذا الحجم؟

صياد 3: أتعبتني حتى أخرجتها من الماء. كاد الخيط ينقطع وأخسرها.

أبو حسن: (لفطيم) هل نام حسن؟.

فطيم: نعم نام، لكنه طلب عصيدة.

صياد 1: (يضحك) عصيدة؟، ما شاء الله عليه، طلبات عليها القيمة.

أبو حسن: اصنعي له عصيدة.

فطيم: (وهي تبتسم) إن شاء الله.

صياد 2: ولنا نصيب يا فطيم؟!

فطيم: (تمازحه) أكيد يا عمي. غداً ستجد صحنك عند بيتك.

صياد 3: وأنا؟

فطيم: وأنت أيضاً يا عمي، وسوف أكثر من السمن الذي تحبه.

صياد 1: (يقدم لها سلة صغيرة) وهذه هديتنا لك، من كل واحد عدد من السمكات، شعري، صافي، قرقفان. تفضلي.

تأخذ السلة منهم بسعادة.

فطيم: لمَ غلّبتم أنفسكم؟. هذه لكم ولعيالكم.

صياد 3: صحيح، لكنكِ تستأهلين كل الخير. عيالنا لا ينتظروننا هنا. وأنت تنتظريننا بغنائك الجميل.

فطيم: لأني أعشق البحر، أعشقه خاصة بالليل، أشعر أنه مختلف، تسمع

صوت الطيور وهي تطير فوق أمواجه، وتسمع أمواجه وهي تضرب غصون القرم.

صياد 1: يا الله على هذا الكلام الجميل. يا خسارة لا نحن ولا أولادنا يستطيعون أن يقولوا مثل هذا الكلام.

أبو حسن: لسان هذه البنت يقطر شعراً.

فطيم: المهم أني لن أترك البحر، ستجدونني على الدوام بانتظاركم بفانوسي الصغير، وأنا أغني لكم أجمل الأغاني، ستسمعون صوتا من أغصان القرم لأنه تعود على صوتي.

يضحكون

- إظلام -

المشهد الخامس

في بيت أبي حسن، حيث انتهى أبو حسن للتو من تناول عشائه، تقف فطيم وتحمل الإبريق لتصب على يدي أبيها ليغسلهما.

فطيم: بالهناء والعافية يا أبي.

أبو حسن: (وهو يغسل يديه وفمه) هنأك الله بالإيمان وطاعة الرحمن. بنيتي إذا انتهيتِ تعالي اقعدي بجانبي.

فطيم: إن شاء الله (تنتهي من غسيل يد والدها، تضع الابريق جانباً، تجلس بالقرب من والدها) أأمر يا أبي.

أبو حسن: أشعر بالضيق في كلامك وفي ملامحك. ما الذي جرى؟.

فطيم: (تتصنع الابتسامة) أبداً يا أبي. لاشيء.

أبو حسن: أنا أعرفك يا ابنتي، الحزن واضح على وجهك. أخبريني ما الذي يضايقك؟.

فطيم: لا شيء. لكن الكريه دينار عكر مزاجي.

أبو حسين: وأين التقيته؟.

فطيم: كل ليلة يأتي في مكانٍ انتظاركم. يسمعني كلاما مقرفاً مثله ويغادر.

أبو حسن: وما هو الكلام المقرف الذي يسمعك إياه؟.

فطيم: لا عليك. لا أريد تعكير مزاجك (صمت للحظات، ثم تسأل والدها) أبي، ألم تسمع شيئاً عن البحر وأبي دينار؟.

أبو حسن: (يعدل جلسته) أخفتني يا ابنتي. ما الذي حدث، وما الذي سمعتِه؟.

فطيم: دينار يقول: إن البحر الواسع سيضيق عليكم. أخافني كلامه.

أبو حسن: وكيف سيضيق البحر؟، لا عليك منه، إنه يخرف. ولا يفهم ما الذي يقوله.

فطيم: لكن أشعر بوخزة في الصدر.

أبو حسن: لا تتوهمي، لن يحدث شيء. ما الذي سيضيق البحر الواسع؟.

فطيم: (تطرق برأسها حزناً) لا أدري. لقد عكر مزاجي. إنسان كريه ولا أطيقه.

أبو حسن: وأبوه شخص طماع. هل يسمي أحد ابنه ديناراً؟.

تضحك فطيم، ثم صمت للحظات

فطيم: أبي؟

أبو حسن: تكلمي يا عيون أبيكِ.

فطيم: لقد رأيت عازف الناي الليلة.

أبو حسن: (يبتسم) إنه مجرد خيال.قلت لك ذلك.

فطيم: ليس من خيالي. كل ليلة وأنا انتظركم عند الشاطئ يخرج لي من بين أشجارٍ القرم، يسمعني نغماً حزيناً، نغماً يأخذني إلى عالم آخر، أتخيل أني في وسط بحر صاف، أرى من خلال الماء السمك وهوً يسبح، تحتضنني أشجار القرم الخضراء، وأرى طيور الماء تتراقص في السماء ثم توصلني إلى الشاطئ.

أبو حسن: يا فطيم، أنا لا أستطيع أن أراه، خيالي لا يصل لخيالك لذا لا يمكنني رؤية عازف الناي.

فطيم: أنا وحدي من يراه، وحدي من يسمعه؟.

أبو حسن: ربما هو عفريت بحر يخرج للطيبين أمثالك.

تبتسم لوالدها، إظلام سريع، وإضاءة سريعة على بيت حجي شهاب الذي يبدو عليه الفخامة مقارنة بكوخ أبي حسن، دينار يقعد بجانب والده.

دينار: لكنني أريدها.

شهاب: تريدها وهي من عائلة لا تناسبنا. أنا على استعداد أن أزوجك من أجمل وأغنى فتاة في القرية أو خارجها. الحجي شهاب لا يناسب إلا من هو في مقامه.

دينار: يا أبي أنا مجنون بها، كل مساء أطير خلفها وهي بانتظار الصيادين، أسمعها تغني لهم.

شهاب: هذا لا يجعلني أناسب أباها الحافي.

دينار: لكن أنا سأتزوجها ولن أتزوج أباها.

شهاب: يا بني، الناس مقامات. هل ترضى على أبيك أن يضع رأسه برأس صياد حقير رائحته نتنة؟.

دينار: (يفتعل الغضب) أعلم، لكني لن أتزوج غيرها.

شهاب: دعني أخطب لك ابنة الحجي سلمان، إنه تاجر وصاحب حلال وابن حمولة. هذا النسب الذي يشرف ويرفع به الرأس. وابنته كما يقول الناس جميلة.

دينار: لا أظنها أجمل من فطيم. هذه البنت كالحورية التي جاءتنا من الجنة. زوجني منها وإلا سوف أترك البيت ولن تراني ثانية.

شهاب: لا يا ولدي، أنا لا غنى لي عنك، انت بكري وأنت الذي ستدير حلالي غداً. ولو لم تكن غالياً لما أسميتك بأغلى شيء في هذا الوجود. الدينار.

دينار: (يبدأ بالتبسم) يعني ستخطبها لي؟.

شهاب: (مستسلما) أمري لله.

يفرح دينار ويحتضن أبيه ويقبله.

- إظلام -

المشهد السادس

ينار المسرح تدريجيا، فطيم تتجهز للخروج وفي يدها صحن، يظهر الحجي شهاب في خارج البيت، يطرق الباب بطرف عصاه.

فطيم: من بالباب؟

شهاب: نادي أباك يا بنت.

فطيم: (تنادي) أبي، أبي.

أبو حسن: (يقترب من الباب) من يا ابنتي؟

فطيم: لا أدري.

يخرج أبو حسن بعد أن يفتح الباب. يتفاجأ بوجود الحجي شهاب. تتنصت فطيم على ما يدور بالخارج.

أبو حسن: أبو دينار؟، تفضل، تفضل إلى الداخل. البيت بيتك.

شهاب: (بتقزز) لا، دعني في مكاني.

أبو حسن: كما تحب. أأمر يا حجي شهاب.

شهاب: (بكبرياء، وغرور) أنا لم آتك هنا في بيتك إلا بسبب ضغط ابني دينار. وأنت تعلم أني لا أرفض لابني طلباً.

أبو حسن: أكيد، هو ابنك البكر، ولا بد أن تعطيه ما يريد. هو من يستحق الدلال.

شهاب: ابني لو أشار على أي بنت من بنات القرية لن تتردد وتقبل به زوجاً، لأنه ابن عز ودلال.

أبو حسن: (يتصنع الابتسامة) صحيح، ابن العز والدلال لا يرفض.

شهاب: أنا قلت له أني سأخطب له من بنات حمولتنا، أو من أحد من مقامنا، لكنه مصر أن لا يتزوج غير ابنتك.

أبو حسن: (مصدوماً) ابنتي؟، ولماذا هي بالتحديد؟

شهاب: عمى العين، لم ير غيرها.

أبو حسن: (يتنهد) دعني أسألها وأعرف ردها.

شهاب: (مستغرباً) تسألها؟، وهل لدينا بنات يسألن؟

أبو حسن: أنا تعودت أن أسأل فطيم عن كل شيء، لم أفرض عليها رأياً أبداً. دعني أسالها أولاً.

تخرج فطيم وفي يدها الصحن.

فطيم: أنا لن أتزوج. وقل لابنك أن ينسى فطيم. لن أكون له أبداً.

شهاب: (بعصبية) عيب يا بنت!، ما هذه التربية؟

فطيم: أنا قلت ما سمعته، وقل لولدك أن لا يلاحقني كل ليلة عند الشاطئ.

شهاب: (لأبي حسن) وأنت تقف هكذا وابنتك ترفع صوتها علي. أي تربية ربيتها؟!.

أبو حسن: أنا ربيت ابنتي أحسن تربية. وهذا اختيارها يا أبا دينار.

شهاب: (غاضبا) أنا أبو دينار، أنزل إلى باب فقير حاف مثلك لطلب يد هذه الملسونة، وتردونني هكذا؟.

أبو حسن: الزواج قسمة ونصيب، وليس لولدك نصيب يا حجي شهاب.

شهاب: (غاضبا) ما أعرفه أنك وابنتك رددتماني، وهو أمر لا يمكن السكوت عنه، سوف تندمان أنت وابنتك (تزداد سورة غضبه) والله لأجعلنك تندم على فعلتك. هل رأيت البحر الذي تعيشون منه. سوف أجففه لكم. وسنرى لاحقاً.

يغادر وهو يرعد ويزبد، وسط ذهول أبو حسن وفطيم.

- إظلام -

المشهد السابع

في بيت أبي دينار، دينار في الانتظار، يروح ويغدو ويبدو عليه القلق، يدخل والده غاضباً، يستقبله بفرح.

دينار: ها، أبشر، متى موعد العرس.

يمسك حجي شهاب بخناق والده غاضبا.

شهاب: (غاضبا) أبشر بخيبتك يا خائب. أنا في آخر زماني أنزل بنفسي لذلك الصياد النتن ويردني هو وابنته الملسونة؟، قل لي، ما الذي يعجبك فيها؟.

دينار: (خائفا) أحبها، وهي لا تبرح تفكيري.

شهاب: أريدك أن تنساها؟ وسأزوجك ابنة الحاج سلمان وبدون أي اعتراض.

دينار: لكني أحب فطيم.

شهاب: وهي لا تحبك. افهم (يرمي ولده أرضا).

دينار: (يبكي) أنا لن أتزوج غيرها، ولن يتزوجها غيري. سأقتلها إن فعلت واقتل نفسي بعدها.

شهاب: ابتعد عن وجهي، تبكي كالأطفال.

يقوم دينار من على الأرض، يهم بالخروج

وهو يطالع والده باستعطاف. يخرج دون أن ينظر له والده.

شهاب: (بغضب) سأريكِ يا فطيم أنت وأباكِ النتن. إن لم أجعلكم تأتون لي زحفاً على ركبكم لأسامحكم لا أكون أبا دينار.

- إظلام -

المشهد الثامن

عند الشاطئ، الصيادون يجهزون شباكهم لدخول الصيد.

صياد 1: (لأبي حسن) الله يستر عليك منه. هذا رجل شرير.

أبو حسن: وما الذي سيفعله؟، ثم أننا لسنا عبيداً عنده. يأمرنا فنطيع.

صياد 2: لكنك تعرفه، لن يسكت. هو يعتبر ما حدث إهانة له.

أبو حسن: طيب، وما الذي أفعله، الفتاة لا تريد الزواج من ابنه. هل يرضيكم أن تتزوج فطيم هذا المهبول؟.

صياد 3: لا، لا يرضينا. فطيم كنسمة هواء باردةٍ في حر الصيف. تستحق زوجاً أفضل منه.

صياد 2: لكنه ابن عز ودلال. ابن الحجي شهاب الذي يملك كل مزارع نخيل القرية.

أبو حسن: لو كان يملك أموال قارون. ما دامت البنت لا رغبة لها في الزواج منه فلن أجبرها على شيء.

صياد 1: ألست خائفاً منه؟

أبو حسن: أخاف ممن؟، الله هو الرزاق.

صياد 2:طيب، ألم تفهم ما عناه بتجفيف البحر؟

أبو حسن: لا أدري. لكن لمَ أنتم خائفون؟، هل لأحد القدرة على تجفيف البحر؟.

صياد 3: فعلاً، كما قلت.

ينهمكون في عملهم، وهم يغنون أغانٍ بحرية.

- إظلام -

المشهد التاسع

عند شاطئ البحر، فطيم تضع فانوسها جانبا وهي تداعب الماء، وتكلم البحر. البحر هادئ، لا صوت للأسماك ولا الطيور.

فطيم: (تخاطب البحر) أرأيت ما الذي حدث؟. أبو دينار يهددنا بقطع أرزاقنا لأني رفضت الزواج من ولده. أيرضيك أن أتزوج دينار؟. يرضيك؟ (صمت للحظات، هدوء) لمَ لا أسمع لك صوتاَ؟. ما بك الليلة؟. فيك حزنٍ غريب. لم أتعود أن أراك صامتاً، اعتدت صوت موجك وهو يضرب غصون القرم، واعتدت على صوت السمك يتراقص بين أغصانها، وعلى صوت النوارس تظللك بجناحيها.

ما بك؟. يقتلني الحزن أنا. منذ طفولتي لا أحب الحزن. اليوم شاهدت الحزن على وجه الوالد من خوفه على رزقه. لأن أبا دينار هددنا بتجفيفك. لست أفهم كيف سيجففك. لكني خائفة من القادم.

صوت الناي يقترب من بين أشجار القرم يخترق السكون، عزف حزين جداً، تقف فطيم في انتظار عازف الناي. يدخل وهو لازال يعزف لحنا حزينا شجيا.

فطيم: لمَ أشعر في العزف حزن أكثر؟

عازف الناي: لأن البحر حزين. وأنت تعرفين أن ألحاني من البحر.

فطيم: ولمَ هذا الحزن؟. أنا لا طاقة لي على الحزن.

عازف الناي: مجبور يا فطيم.

فطيم: ولمَ؟، أنا حزينة مما حدث لي مع الحجي شهاب وولده دينار. والبحر لمَ هو حزين؟

عازف الناي: ربما حزنه لأجلك. ربما حزنه لخوف مما هو آت.

فطيم: وما هو الآتي؟. أفكر كل لحظة فيما سيأتي. لست قادرة على تخيل غد. أنا خائفة. يا الله، لو أن الدنيا تخلو من الطمع ومن قلوب الناس السوداء لما دخل الحزن الصدور.

عازف الناي: الحزن يسير مع الإنسان كقدره، الفرح أيامه قصيرة.

فطيم: طيب، لماذا لا يكون قدرنا الفرح، قدرنا الأغاني، قدرنا أن ننام والابتسامة على شفاهنا؟

عازف الناي: لأن الله كتب على الإنسان أن يعيش الحزن.

فطيم: (تتأوه) أنا متعبة يا عمي. أشعر بضيق في صدري. لا أستطيع رؤية الخوف على وجه أبي، ولا الحزن في البحر، ولا حزن الشجر والنوارس، وحزن الأسماك.

عازف الناي: يا فطيم، يمكن أن تجدي الفرح لو رضيتِ بما هو مقسوم. يمكن أن تعيشي الفرح لو رضيتي بدينار، وعشتي حياتك مثل نساء القرية.

فطيم: لا، لا أظن أن الحياة مع دينار تجلب الفرح.

عازف الناي: يمكن أن تلاقي الفرح لو نزعتِ البحر من جوفك، لو نسيتِ أمواجه وحكاياته، لو نسيتِ صوت أمواجه، ونسيتِ شجرة القرم، شجرة المحبة. ستعيشين الفرح لو صرتِ مثل كل الناس.

فطيم: لا، لا أريد أن أكون ككل الناس، البحر يجري بدمي، البحر هوائي

الـذي أتنفسه. لـو أنسـى البحر وأنتزعه من جوفي. أموت. أتعرف يا عمي معنى أن أموت؟

عازف الناي، يبدأ بالعزف، عزف حزين، يغادر بعد بداية غناء فطيم.

فطيم: (تغني) نظل أحباب حتى لو جفانا هالزمن مرة.

وخلانا نعيش اويا بعض أغراب!

نظل أحباباً صدقني

ويظلن هالهوى غلاب!

بليا أسباب جمّعنا القدر

واحنا على كف الزمن ننقش أسامينا

ويمكن غابت الفرحة سنة سنتين لو أكثر

ولكن هالنقش رغم الحزن ما غاب

نظل أحباب

ونكتبها أنا وياك هالكلمة بكل كتاب

وخلينا بعد ما هالحزن قيّدنا في سجنه

نفتّح للفرح أبواب

نظل أحباب

حتى لو تغطت كل سمانا بغيم

لازم شمسها بتسطع

تخبرّنا بإنا لو غزانا الشيب

يظلن حبنا ما شاب

قبل الانتهاء من أغنيتها يدخل دينار، على وجهه الغضب. تنتبه له، تفزع.

فطيم: أنت؟

دينار: نعم أنا.

فطيم: (بشيء من الخوف) وما الذي تريده مني؟

دينار: (بنوع من العصبية) أريد أن تضعي ما سأقوله حلقاً في أذنك. لن أنسى أبداً إهانتك لي ولوالدي.

فطيم: (تحاول تهدئته) الزواج قسمة ونصيب. وكما قال أبوك كل بنات القرية يتمنينك. أما أنا فلا.

دينار: لكنني لم أعشق سواك. لا أرى في القرية غيرك.

فطيم: انسَ فطيم. فطيم ليست لك.

دينار: ولن تكون لغيري. حتى لو ذبحتك. حتى لو كان في رأسك موال.

فطيم: (بغضب) ما الذي تقصده بالموال؟.

دينار: أنا سمعتك تغنين؟ وكنت تقولين «يظلن حبنا ما شاب»؟!!

فطيم: (تضحك) فعلاً أنك لا تفهم!

دينار: (غاضباً) نعم؟.

فطيم: أنا كنت أغني صحيح، لكن للبحر. البحر هو موالي.

دينار: البحر؟، أنا لست غشيماً.

فطيم: بل غشيم. أنا ليس في رأسي غير البحر.

دينار: إذاً أنا لا أحب البحر. أكرهه.

فطيم: (بسخرية) تغار؟

دينار: نعم، لأنك لي وحدي. قدري هو قدرك. وإذا كان البحر هو موالك، فستكون نهايته على يد الوالد.

يسمع صوت الصيادين يقتربون من الشاطئ، تنتبه فطيم، ويهم بالهروب من المكان.

دينار: هذي اللحظات ستكون مجرد ذكرى، سوف أحرمك من هذه اللحظة التي تحبينها. لن يكون هناك بحر ولا صيد ولا سمك. ستجوعون. أنا دينار ولا أسمح أن يدوس كرامتي أحد.

يخرج وسط امتعاض فطيم، يخالط امتعاضها بعض الخوف. يدخل أبو حسن والصيادون الآخرون، مطرقين. منظرهم يصدم فطيم، تقترب من والدها الذي خرج من البحر بقفة خالية.

فطيم: ما بكم يا أبي؟، لمَ أياديكم خالية؟، أين السمك؟

أبو حسن: (بإحباط) لا يوجد سمك. كأن السمك هرب من البحر. كلما رمينا شباكنا خرجت خالية.

صياد 1: لم يحدث هذا قبلاً. كأن البحر خلا من السمك.

صياد 2: ولأول مرة تختفي النوارس، لا يوجد أي طير في السماء حتى.

صياد 3: الشباك التي كنا نتركها وتمتلئ بالخيرات، كانت خالية تماماً. كأن البحر غاضب ولا يريد أن يهبنا خيراته.

فطيم: يعني اليوم لا سمك؟. كيف سنعيش. كيف ستعيشون؟.

أبو حسن: الله كريم. إن شاء الله غداً ندخل البحر ثانية ونحصل على ما يعوض خسارة الليلة.

صياد 1: لن يتركنا الله.

صياد 2: (بحزن) أنا كنت أجمع المال لأبني حجرة لولدي. إذا استمرت الحالة سيضيع الحلم.

صياد 3: (محبطاً) وأنا كيف أعود لولدي الصغير وقد وعدته بحذاء جديد؟

أبو حسن: لا تصنعوا منها مناحة. غداً سيتعدل الوضع.ويعود البحر لكرمه علينا. ألم تكونوا تقولون: إن البحر كريم. ألم تكونوا تلقبونه بأبي الجود؟.

فطيم: البحر لا ينسى من يحبونه. ونحن أحببنا البحر فأحبنا. كيف يتركنا وقت حاجتنا له.

صياد 2: يا الله أنت أعلم بالحال. ليس لدينا ما نرتزق منه سوى هذا البحر.

صياد 3: هيا بنا نذهب الآن. وأمرنا إلى الله. إن شاء الله يتغير الحال.

يغادرون، وتبقى فطيم لوحدها شاردة.

فطيم: (صوتها) يا موج الشاطي لا توقف..

وبسم الله على أشواقي

ترى هو عمري ربانك على عهد البحر باقي

تمهل عندي لا ترحل

أريدك يمّي لو ساعة

وإذا عطشان لأحبابك

يظلن ذكرهم لفّادك الساقي

يا موج الشاطي سمّعني

صدى كل فرحة في مدّك

اخذ يدّي وبللها وخلها تفرح ابيدّكْ

يموج اسمع نبض قلبي

وراعي لوعة افراقي

يعود والدها لاصطحابها وينتبه لكلامها للبحر، يتوقف وينصت. تنتهي من قصيدتها. يقترب منها ويضع يده على كتفها.

أبو حسن: ليس من طبع البحر أن يجافينا. الناس هم من يجافون.

فطيم: (بحزن) أبي؟. ما الذي سيحدث غداً؟!.

أبو حسين: (يتنهد) لا أعلم يا ابنتي. العلم عند الله.

- إظلام -

المشهد العاشر

فطيم، تجلس شاردة في غرفتها، وهي ترتب ملابسها وملابس أبيها وأخيها حسن، فجأة تسمع صوت حسن يبكي، تنتبه لصوت بكائه، وتترك ما بيدها، تقف، يدخل حسن وهو يبكي، تأخذه وتحتضنه.

فطيم: (وهي تحتضن حسن) حبيبي حسن، ما بك؟. ليس من عادتك أن تصحو أثناء نومك ليلاً.

حسن: (وهو يبكي) أنا عطشان. أريد ماءً.

فطيم: لحظات وآتيك بالماء.

تجلب كأساً من الماء تغرفه من جرة ماء في زاوية العشة. يشرب حسن، تأخذ فطيم بقية الماء في الكأس وتمسح وجهه وهي تبسمل.

فطيم: قل لي الآن. ما بك؟، ما الذي أيقظك من نومك؟.

حسن: حلمت حلماً مخيفاً.

فطيم: (تضحك في محاولة لتهدئته) نحن نرى الحلم في نومنا. يعني أنه ليس حقيقياً. فلمَ تخاف؟.

حسن: يعني ما رأيته ليس حقيقياً؟.

فطيم: لا ليس حقيقياً. وأنا قلت لك إذا خفت ردد الصلوات على رسول الله واقرأ سورة الفاتحة. هل نسيتها؟.

حسن: لا، لكن نسيت قراءتها. أريد النوم معك.

فطيم: لا بأس. تعال لتنام.

تضعه على فراشها، تغطيه.

حسن: احكِ لي حكاية. ولكن لا أريد حكاية مخيفة.

فطيم: (تضحك) لا، أنا سأغني لك. ألم تقل أنك تحب أغاني أختك فطيم؟.

حسن: (يضحك) نعم، أحب سماع صوتك وأنت تغنين. ليس أنا وحدي، حتى والدي قال لي أن لفطيم صوتاً من الجنة.

فطيم: (ممازحة) الله أكبر، من الجنة؟!!. لا علينا، اسمع الآن.

تبدأ بالغناء، وهي تهدهد حسن في نومته.

- إظلام -

المشهد الحادي عشر

عند الشاطئ في وقت دخول الصيادين البحر، يحملون سلالهم وأغراض الصيد إيذانا بالدخول، يدخل الأربعة متوجهين للشاطئ. يفاجؤون بوجود شبك حديدي يقفل البحر في وجوههم. صدمة.

أبو حسن: (مصدوماً وهو يتحسس الشبك) ما هذا الشبك؟!

صياد 1: لا أعلم يا أبا حسن. من الذي وضع الشبك؟. أو أننا جئنا لمكان خطأ؟.

صياد 2: إنه المكان نفسه.

صياد 3: طيب، من وضع الشبك؟.

يدخل وقتها أبو دينار وولده دينار وفي يده يمسك خرائط.

شهاب: تعال يا ولدي يا دينار، املأ عينيك بالخير الذي نزل علينا.

يتوقف عند الشبك وهو يرى الصيادين. يقترب من أبي حسن.

شهاب: (بتعالي) لمَ تقفون هنا؟.

أبو حسن: لندخل البحر. أنت تعرف أننا صيادون. وعملنا في البحر.

صياد 1: رزقنا من البحر ومن الصيد.

صياد 2: من أقفل البحر في وجوهنا؟.

شهاب: أنا طبعاً.

أبو حسن: أنت؟، ولماذا تغلق البحر في وجوهنا؟.

شهاب: لأنه ملكي. وقلت لك: إنني سأجفف البحر لكم.

أبو حسن: ما الذي تعنيه؟.

شهاب: يعني أنكم لن تدخلوا البحر بعد اليوم.

صياد 3: (بغضب) لكنه رزقنا. ولا يجوز أن تمتلك البحر.

شهاب: ومن قال لا يجوز؟!.

دينار: (يرفع الخرائط في وجوههم) البحر ملكنا، وسندفنه ونحوله إلى أراضٍ سكنية.

شهاب: سآتي برمل الصحراء وأدفن البحر.

أبو حسن: اذهب للصحراء العريضة وخططها لتكون أراضٍ سكنية واترك البحر لنا.

شهاب: لو كنت أقدر على امتلاك الصحراء لما قربت من البحر. دفن البحر أسهل.

صياد 1: يا ابا دينار، نحن ناس فقراء، لا نملك سوى البحر نصيد منه سمكنا لنعيش به. أين نذهب إذا ما دفنت البحر؟.

شهاب: ابحثوا لكم عن مهنة أخرى.

صياد 2: لكننا لا نعرف غير الصيد. نحن صيادون منذ طفولتنا يا أبا دينار.

دينار: الوالد لا يمكن أن يترك هذا المشروع الكبير لأجل أنكم لا تعرفون غير الصيد.

أبو حسن: أنت تنتقم مني من أجل موضوع دينار وفطيم؟!

شهاب: (يضحك) ليس أنا من تهمني أنت أو ابنتك. أنا يهمني كم من ربح سيدره علي هذا المشروع. تعرفني حياتي كلها مشاريع. حتى فكرة زواج دينار من فطيم قد يكون مشروعاً وإن كان خاسراً. أنا لا يهمني رفضك. لأني سأزوج ولدي ممن تناسب مكانتنا.

أبو حسن: هنأه الله. لكن أود أن أعرف كيف يكون في صدرك قلب لتدفن البحر؟.

شهاب: سأدفن البحر بقلب بارد. ولن يرف لي جفن (يواجههم) الآن، لا أريد أحداً منكم هنا. هيا غادروا المكان. البحر صار ملكي.

أبو حسن: يا أبا دينار أنت تلعب بالنار. أنت تشردنا وتجوعنا، وتجوع عيالنا.

شهاب: وما دخلي أنا؟. أنا تاجر عقار. يهمني إني لا أجوع ولا عيالي يجوعون.

صياد 3: وإن كان بدفن البحر؟.

شهاب: أنا مستعد أن أبيع ولدي دينار إذا كان سيدر علي ربحاً وفيراً. الآن لا تصدعوا رأسي. غداً ستأتي الجرافات وتبدأ بالدفن.

صياد 1: حرام عليك يا أبا دينار.

شهاب: ليس حراماً، أنا سأغير لكم ملامح القرية العفنة التي لا طعم لها ولا لون. ستكون القرية أجمل، بيوت مسلحة وشوارع مفروشة بالأسفلت. ماذا تريدون أكثر؟.

أبو حسن: نريد أن نعيش بكرامة يا أبا دينار. البحر حفظ لنا كرامتنا.

شهاب: ودفن البحر سيحفظ كرامتي أنا. (مصراً) أنا قررت ولن أتراجع

(لـديـنـار) هيا يا ديـنـار. لنغادر الآن.

يخرج مع ولده وسط إحباط الصيادين، ينـتـظـرون قليـلا بـعـد خـروجـه، يـبـدؤون بتحسس الشبك الحديدي بحزن واضح.

- إظلام -

المشهد الثاني عشر

في بيت أبـي حسن، فطيم مستلقية على الفراش في غيبوبة ومرض، بجانبها والدها القلق والحزين وأخوها حسن الذي يمسك بيدها وعلى وجهه قلق.

حسن: أبي؟، ما بها أختي فطيم؟.

أبـو حـسـن: لا أدري. مـنـذ أخـبرتـهـا بما حدث لنا، وما دار بيننا وبين أبي دينار وقعت على الأرض. لم أكن أتصور تعلقها الكبير بالبحر لهذه الدرجة.

حسن: فطيم إذا تكلمت عن البحر كأنها تتكلم عن أحـد من الناس. تقول إنها تكلمه ويكلمها.

أبو حسن: فطيم خيالها واسع، وعندها قلب يسع العالم، تحب الناس فكيف لا تحب البحر؟!

حسن: وأنا أحبها، أحب أختي فطيم، لأنها أختي وأمي وصديقتي. أبي، فطيم يجب أن تقوم من الفراش. يجب أن تعود كما كانت. أنا لا أقوى على رؤيتها هكذا (يبكي) .. فطيم، تسمعينني؟، فـطـيـم، مـن يلعب معي؟، مع من أنام إذا خفت النوم بوحدي؟. أبي، قل لها أن تصحو. يومان مرا وهي على هذا الحال.

يسمع صوت طرق الباب، ينتبهان، ينظران لبعضهما باستغراب، يقف أبو حسن يتوجه للباب، يفتحه، يقف أمامه دينار.

أبو حسن: (متفاجئاً) أنت؟، ما الذي أتى بك؟

دينار: جئت أطمئن على فطيم.

أبو حسن: أبعد كل ما فعلته أنت وأبوك؟.

دينار: لم نفعل شيئاً. نحن اشترينا البحر وسندفنه. وسيصير بيوتاً مسلحة بدل بيوت العشش.

أبو حسن: لكنكم تقتلون السمك والطيور، تغيرون أجـواء القرية، ستجففون البحر، صحيح، لكنكم ستجففون أيضاً المحبة في قلوب الناس. أتظن أن القرية ستظل كما كانت؟، أبداً، كلما تكبر البيوت وتعلو في السماء، تتغير الـنـفـوس. سـتـأكل الناس بعضها بعضاً لأنكم قتلتم البساطة، وقتلتم الطبيعة. الله يلعن الطمع، الله يلعن الطمع، الله يلعن الطمع.

يدخل البيت ويغلق الباب في وجه دينار الذي يقذف مشدوها بكلام أبي حسن.

- إظلام -

المشهد الثالث عشر

مشهد بصري، في منتصف المسرح، عازف الناي، يقف وهو يعزف على نايه لحنا حزينا، فجأة يدخل أشخاص يرتدون ملابس رمادية قاتمة لا ملامح لهم، يهجمون عليه ويحيطون به، بشكل دائري، وبرقص تعبيري، يضغطون عليه، يقف في الوسط خائفا مرعوبا تختنق ألحانه، يمدون له حبالا من كل جهة، يقيدونه في الحبال ويدورون به، يئن، يصرخ متألماً.

- إظلام -

المشهد الرابع عشر

أمام الشاطئ المغلق بشبك الحديد. صوت عزف ناي حزين يأتي من داخل البحر. يتعالى الصوت بالتدريج وفي الوقت نفسه تدخل فطيم بخطا بطيئة، يبدو عليها المرض والإنهاك، وفي يدها فأس تجرجره على الأرض. تقترب من حد الشبك. يظهر لها عازف الناي يتواجهان ولكن بينهما الشبك الحديدي، يستمر العازف بعزفه. تنظر بعيون شاردة، ترفع يدها ببطء وتتحسس الحديد.

فطيم: من يقدر أن يصد البحر عن من يحبونه؟، البحر أوسع من أحلام الناس. (لعازف الناي) عمي!، هل تتصور أن هذا الحديد يقدر على منعنا عن البحر؟! يمنع الصيادين، ويمنع الهواء الذي تحتاجه صدورنا؟!

عازف الناي: فطيم، هذا الشبك الذي وضعوه حاجزاً بين البحر والناس لن يمنع هبوب البحر ووصله لصدورهم المخنوقة. البحر واسع وهو لكل الناس. لن يقدر أحد أن يضيّق البحر.

فطيم: والدفن؟، الرمل الذي سيجلبونه من الصحراء ليدفنوا به البحر؟، عمي، سيقتلون كل شيء، الشجر والسمك والطيور.

عازف الناي: الطمع لعنة. يغير نفوس البشر ويجعلهم وحوشاً. ينسون كل شي أمام شهوة المال.

فطيم: وهل سنقف مكتوفي الأيدي؟، هل سنسكت عن الظلم؟، هل سنترك البحر نهباً في يد الطماعين؟، يا عمي، هل السبب لأني لم أوافق على الزواج من دينار؟، لو وافقت، هل سيتركونه.

عازف الناي: لا يا فطيم. الطمع قديم، انهم يحتجون بقصة الزواج. حتى لو قبلتِ بدينار لن يتركوا البحر.

فطيم: قل لي ماذا أفعل؟، قل لي يا عمي ما الذي سأفعله؟.

عازف الناي: تعالي، البحر هو عالمك، البحر أهلك وأشجاره أخواتك. أنت شجرة من أشجار البحر. أنت لا تحيين إلا بماء البحر، لأن جذورك فيه. تعالي يا فطيم.

فطيم: وحواجز الحديد؟.

عازف الناي: بيدكِ تكسرين الحديد.

فطيم: (ترفع الفأس الذي بيدها) هذا ينفع؟.

عازف الناي: ينفع. لا ينكسر الحديد إلا بهذا (يبدأ العزف)

ترفع فطيم الفأس وتهوي به على الشبك. أثناء العزف.

- إظلام -

المشهد الخامس عشر

عند الشاطئ، تسمع أصوات الجرافات، إضاءة المسرح على جمع من أهل القرية يتقدمهم الحاج أبو شهاب وولده دينار. كل الموجودين يترقبون شيئا من البحر. يدخل أبو حسن وحسن وعلى وجهيهما الخوف. ينتبه الحجي شهاب لهما ويندفع ناحيتهما بغضب.

شهاب: أبعد ابنتك يا أبا حسن، ودع العمال يكملون عملهم.

أبو حسن: ابنتي؟، أنا بحثت عنها بالبيت ولم أجدها. أين هي؟

شهاب: (بغضب) انظر، إنها في وسط البحر متعلقة بإحدى شجرات القرم ولا ترد على أحد. إن لم تخرجها سوف أدفنها مع البحر، سأردمها بالرمل.

أبو حسن: (يركض باتجاه البحر مع ولده، يختفيان) فطيم، فطيم يا ابنتي تعالي.

صوت سباحة أبو حسن في البحر وهما يناديان.

حسن: (صوت) فطيم، تعالي يا فطيم، لا أريدهم أن يدفنونك. تعالي يا فطيم.

أبو حسن: (صوت) فطيم استعيذي بالله من الشيطان وتعالي معي، ليس بيدنا ما نفعله، يجب أن نرضى بالمكتوب.

شهاب: (لولده دينار) كيف دخلت هذه؟، كيف قطعت الشبك؟.

دينار: لا أدري، لكنها بنت غريبة. إنها قوية يا أبي

الأب ينظر شزراً لولده.

شهاب: أنا لن أوقف مشروعي لأجل فتاة مجنونة. إذا لم تنزل من الشجرة وتخرج من البحر سأدفنها. سآمر الجرافات أن تدفنها مع البحر الذي تحبه وانتهي من مشاكلها.

دينار: (يقف في وجه أبيه) لا يا أبي. مهما يكن، إنها بشر، لا يصح أن تقتل بشراً لأجل مشروعك. انتظر قليلاً، سيقنعها والدها وستخرج.

الحجي شهاب لا ينبس ببنت شفة. ينتظر بقلق. صوت أبو حسن وهو عند فطيم. يكلمها. الجميع ينظرون باتجاه البحر بقلق وترقب.

أبو حسن: ما الذي أركبك على الشجرة يافطيم؟، فطيم، لمَ أنت نائمة؟، تعالي انزلي يا حبيبتي.

حسن: فطيم، تعالي معنا للبيت. قومي من نومك يا فطيم.

أبو حسن: (صوته يتسلق الشجرة) مدي يدك يا فطيم، مديها وتعالي. فطيم ألا تسمعينني. فطيم. فطيم يا ابنتي، ما بك؟. فطيم، فطيم .. (يصرخ مذهولاً) فطيم ردي علي، ردي علي يا ابنتي. ردي.

إظلام، مع دخول صوت الناي الحزين، يدخل العازف وهو يعزف لحنا حزينا، يستمر العزف للحظات، إضاءة على المسرح، المشهد كما كان عدا عن أبي حسن يتقرفص على الأرض وبجانبه جسد ابنته فطيم، وعلى الجانب الآخر ابنه حسن. وعليه يبدو الحزن والجزع. على وجوه الجميع يبدو الوجوم.

عازف الناي: لم تمت فطيم، روحها تلبست في شجرة القرم التي أحبتها، الشجرة التي لم تتمكن جرافاتهم اقتلاعها من جذورها، ولا بيوتهم المسلحة من زحزحتها من مكانها. فطيم بقيت لتذكرهم أن تحت بيوتهم حياة دفنوها، دفنوا أغاني البحر وأحلام الصيادين، دفنوا حاضنات الأسماك ومبايض الروبيان وأعشاش الطيور المهاجرة، دفنوا صدراً مفتوحا للدنيا، وستكون صدورهم ضيقة، حتى لو كانت بيوتهم واسعة. فطيم لن تموت، فطيم لن تموت.

أصوات التأوهات نفسها التي كانت تصدر من الشجرة في المشهد الأول. تتعالى على أصوات أنغام الناي الحزينة .

- إظلام -

انتهت

لعنة ليلة العيد

غادة أحمد مبارك البشر

(السعودية)

شخصيات المسرحية:

* بيسان «الأم».
* نغم «الابنة الصغرى راقصة البالية».
* فيروز «الابنة الكبرى المحاضرة بالجامعة».
* شادية «الابنة الوسطى محامية».
* جمال «زوج شادية».
* نور «خطيب نغم».
* وائل «الدجال».

شخصيات الكومبارس:

* مدرب البالية.
* عامل المستشفى.

ملخص المسرحية:

أسرة تتألف من أم وأب وثلاثة أبناء وثلاث بنات، تبدأ بفقد الأب ثم الأبناء الذكور الثلاثة سنة تلو الأخرى وبالتحديد في ليلة العيد، ومن ثم يبدأ دور أزواج البنات فيموت زوج الابنة الكبرى، فيقوم زوج الابنة الوسطى بطلاقها لينجو بنفسه من الموت،

وتبقى الابنة الصغرى راقصة البالية في صراع بين حبها لخطيبها وخوفها من إتمام زواجهما كي لا يموت، وتقرر بعد محاولات فاشلة مع أمها لكشف سر الأسرة إن تشرب السم في ليلة العرض الكبير لها، حيث كانت تمثل قصة كليوباترا وبالفعل تشربه وتسقط على المسرح فتكشف أمها السر، حيث أن الأب كان يخون الأم بيسان، فقررت أن تخونه في ليلة العيد، وبعد أن تذهب لشقة مروان الذي كان يلاحقها تتراجع عن الخيانة وتقرر الفرار فيمنعها، فتضطر لطعنه، ولسوء حظ عامل توصيل الطلبات بمحل الحلويات المجاور للشقة يأتي بعد دخولها بلحظات فتلصق التهمه به، ويحكم عليه بالإعدام، ويعدم وهو وحيد أمه وأبية، فتجن أمه، ويدعو أبوه على من ظلمة أن لا يعيش له ولد وأن يخسر كل أولاده في ليلة العيد كما اتهم ولده بليلة العيد، وبعد اعترافها بالسر، تموت نغم فتجن بيسان.

الفصل الأول

«المشهد الأول»

المنظر

ترتفع الستارة عن صوت أم كلثوم وهي تصدح بلحن ليلة العيد، «يا ليلة العيد أنستينا وجددتي الأمل فينا ياليلة العيد.....» وتستمر في الغناء، بينما ترتفع الستارة كاشفة عن ديكور صالة منزل فخم، بدا الثراء الفاحش جلياً في أركانه، وقريبا من الشرفة الكبيرة وأمام المدفأة كانت بيسان بجمالها الأسطوري، وقد بدت بثوبها المخملي الأسود وشعرها المسترسل تزيد هزها للكرسي الهزاز، الذي اعتادت الجلوس عليه، كلما قادتها الذاكرة للوراء مبحرتان سوياً في خبايا الماضي، مع كل نغمة وكلمة من الأغنية، وكأنها أرادت أن تجعل من الكرسي، وسيلة جديدة للتعبير عن بركان الألم الهائج بداخلها، بعد أن أخرس الحزن لسانها، وأفقدها الرغبة في الحديث.

المشهد

«بينما كانت بيسان منغمسة في حزنها وهزها للكرسي ملقية رأسها بكل ثقله وشعرها الحريري المسترسل للوراء، دخلت عليها نغم أبنتها التي لم تأخذ من أمها غير الجمال، وعلى العكس من أمها تماماً، جعلت نغم من اللون الأبيض زياً متميزاً لليلة العيد بعد أن ضم فستانها الكتاني خصرها الرشيق، كانت نغم تردد مع أم كلثوم كلمات الأغنية وهي تحمل بين يديها كعكة العيد البيضاء المغطاة بالشكولاته اللذيذة، اقتربت نغم من أمها وهي مستمرة في ترديد الأغنية، ثم جلست على كرسي مقابل لها، ووضعت الكعكة جانبا، بينما كانت أغنية أم كلثوم قد انتهت».

* نغم: لا أعرف كيف كان يمكن أن نستمتع بفرحة ليلة العيد العظيمة لو لم تغنِ ثومه هذه الأغنية.

«كانت نغم تقول هذه الكلام ، وهي تنظر لبيسان، بينما كانت بيسان مستمرة في وضعها دون أن تصدر التفاتة واحدة لنغم، لم تعبأ نغم بتجاهل أمها واستمرت في الحديث».

* نغم: يا لها من امرأة ملكت صوتاً جباراً سحرت به الملايين.

«وتستطرد».

* نغم: لا أعرف حتى الآن لماذا عدلتم عن تسميتي باسمها وسميتموني نغم.

«تقولها وهي تحرك يديها في حركة تنم عن الاعتراض، وتتابع».

* نغم: لا أنكر أنني أعشق اسمي، ولكن! كنت أتمنى لو حملت اسمها مثلما حملت أخواتي أسماء كلا من شادية وفيروز.

«وكما هي بيسان لا يحرك كلام نغم فيها ساكناً، تصمت بيسان برهة ثم تحمل الكعك وتفتح كرتونها لتريه أمها، فتنهض وتقترب منها».

* نغم: حسناً ماما تصرين على الصمت، ولكني أعي تماما كم تحبينها، انظري الكعكة البيضاء المغطاة بالشكولاتة التي نعشقها أنا وأنتِ، انظري.

«قالتها وهي تقرب الكعكة لأمها وتبتسم، تنظر بيسان نظرة ذعر للكعكة، وكأنما لدغتها حيةٌ، ثم نهضت بيسان من الكرسي ودفعت بالكعكة بعيداً».

* بيسان: أبعدي هذه الكعكة اللعينة عني أبعديها.

«تقولها بعصبية شديدة، وأنفاس مسموعة، وهي ترتجف وقد أدارت ظهرها لنغم، ومقابلة الجمهور، وترد نغم وقد بدأ مزاجها في التحول».

* نغم: ولكنك تحبينها، وقد اشتريتها لأجلك، فانا كما تعلمين لا يسمح لي إلا بالتذوق.

«تستدير بيسان لتنظر لنغم».

* بيسان: ألم تصري على الضرب بالعادات والتقاليد عرض الحائط وتحتري في رقص البالية، تحملي الآن ضريبة لقب أشهر راقصة بالية في المنطقة، يا له من لقب.

«تضع نغم يدها على ذراع أمها».

* نغم: ربما لم تؤيديني، ولكنك لم تعترضي، وأنت أكثر من يحترم حريتنا، بل أنتِ من علمنا كيف نتمسك بتلك الحرية.

«تسحب بيسان ذراعها من بين يد نغم في أسى وتقول وهي تسير ببطء ناحية اليسار قليلاً».

* بيسان: وهل ترك لي الحزن مجالاً لأعلمكم شيئاً، هل باستطاعة الجثث أن تقوم بأي عمل، لست إلا جسداً بلا روح، جسداً صدَ عنه الموت رغبة منه في التعزير بي.

«تهز نغم رأسها وقد تسرب الحزن إلى روحها».

* نغم: هذا هو السبب الحقيقي، وليس البالية «تتنهد ثم تستطرد» ماما أعلم أن الماضي كان مؤلماً ولكن لم يعد هناك ما تخافينه، تخسرين أبناءك الذكور فقط، والآن لم يبق لديك سوى البنات، فلماذا الخوف؟!

«تلتفت بيسان ناحية نغم، وتمسك كلتا ذراعيها، وتهزهما وهي تبكي بحرقة».

* بيسان: وهل ما خسرته قليلاً لقد دفنت أبنائي الثلاثة واحداً تلو الآخر في ليالي العيد.

«تترك بيسان يدي نغم وتسير باتجاه اليمين ببطء، أخذ منها الحزن كل مأخذ، وتستطرد».

* بيسان: في كل عام في موسم الحج ينتظر الناس بسعادة ليلة ويوم العيد، بينما أموت أنا في اليوم ألف مرة خوفاً من هذه الليلة التي تأخذ مني في كل عام واحداً من أبنائي، وقبلهم كان والدك.

* نغم: ولكنك لم تحزني لفقده كما حزنتِ على أخوتي رغم أنه شريك حياتك، وهذا ما يحيرني.

* بيسان: بل حزنت ولكن حزني على والدك كان من نوع آخر.

* نغم: وهل للحزن على موت من نحب أنواع؟

* بيسان: نعم! للحزن على الميتين أنواع.

* نغم: ولماذا أبي؟ هل لوالدي يداً فيما حدث لنا.

* بيسان: ولماذا أخوتك؟

* نغم: أمي ..لماذا لا تسلمي أن موت أخوتي الثلاثة بليالي العيد كان صدفةً وقدراً.

* بيسان: ليته كذلك.

«تجلس بيسان على الكنبة، بينما تجثو نغم على ركبتيها أمام أمها»

* نغم: أمي لديك الآن ثلاثة بنات، زوّجتِ اثنتين منهن، وستزوجين قريباً أشهر راقصة بالية، ولولا ظروف عملي أنا ونور لدخلنا عش الزوجية منذ شهور، أفلا نستحق نحن الثلاثة أن تحيي بأمل وفرح لأجلنا.

* بيسان: وإذا استطعت أنا أن أدير ظهري للخوف، هل سيدير الحزن ظهره لي؟ هل سيرحل كابوس الموت عن هذا البيت؟

* نغم: لقد قال جبران: «ليس الحزن سوى جدار بين حديقتين».

* بيسان: وقالت غادة السمان: «أي هرب مادامت الأشياء تسكننا، وما دمنا حين نرحل هرباً منها نجد أنفسنا وحيدين معها وجهاً لوجه».

* نغم: ماما حبيبتي كل ما أطلبه المحاولة.. أرجوك.

* بيسان: لأجلكن فقط حاولت وسأحاول.

«تبتسم نغم وتضع رأسها في حجر أمها وتمسح بيسان على شعر نغم، بينما تدخل فيروز وهي تبكي وتصرخ ثم تجثو على الأرض، فتجري كلٌّ من بيسان ونغم نحوها وتسألانها»

* بيسان ونغم: ماذا حدث ؟

* فيروز: أمي لقد توفي زوجي، رحل وليد بلا عودة.

«تحضن نغم فيروز، بينما تقف بيسان واجمة فاغرة فاها ثم تردد»

* بيسان: هل انتقلت اللعنة لأزواجكن.

«تقولها ثم يغمى عليها، يصرخن فيروز وترددان محتضنتان أمهما»

* فيروز، نغم: ماما ماما.

وتغلق الستارة وتعلو موسيقى ياليلة العيد.

نهاية المشهد الأول

«المشهد الثاني»

المنظر

«في ذات الصالة وعلى الكرسي المقابل للكرسي الهزاز قريباً من المدفئة والشرفة جلست كلٌّ من بيسان وفيروز بفستانيهما الأسودين، وكلٌّ منهما ملقية رأسها للخلف، بينما دخلت عليهن شادية وهي متوترة».

المشهد

* شادية: صباح الخير.

«ثم قبلت رأس أمها وجلست».

* بيسان وفيروز: صباح النور.

* شادية: مضى الآن ستة أشهر على وفاة وليد ولم تبدلا هذا السواد.

* بيسان: لا أكاد أخلعه حتى ألبسه فلماذا أخلعه إذن.

* شادية: أمي أرجوك، لا تكرري مثل هذا الكلام مرةً أخرى، خاصةً أمام جمال، فمنذ وفاة وليد وهو يرى كوابيساً في منامه ويصحو مفزوعاً وهو يردد «الدور علي الدور علي».

* فيروز: معه حق يا أختي، فنحن لا يعيش لنا رجال.

* شادية: تتحدثين مثله.

«ثم تدخل نغم وهي تحمل بيدها صحيفة وقد بدا عليها الغضب».

* نغم: تفضلن، أصبحنا حديث الصحف.

«ترمي بالصحيفة في حجر أمها، وتحمل بيسان الصحيفة تنظر فيها ثم ترمي بها جانباً».

* بيسان: فضيحة، من الذي كتب هذا الهراء، سأقاضيه وأقاضي الصحيفة،

وسيعرفون من هي بيسان، هل أصبحت مصائب الناس وأحزانهم مادة دسمة تتناولها الصحف بهذه الطريقة الخالية من الإنسانية

* شادية: أريني الصحيفة.

«تحمل شادية الصحيفة وتقرأ العنوان».

* شادية: أمازونيات جدد يصدرن الموت للرجال، ما هذا الهراء، وهل قطعنا أثدائنا وتسلحن بالأقواس والرماح، وقتلنا رجالنا.

* فيروز: لقد وصل الأمر لوصفنا بالأمازونيات، ولا نعرف إلى أين قد يصل الأمر.

* نغم: أمي دعينا نبحث عن حل لهذه المأساة التي نعيشها، لابد أن هناك سبباً لما يحصل، فلتعودي بذاكرتك للوراء، هل آذيتم أحداً أنتِ أوأبي، هل علينا نذراً لم نستوفِه، أم هل نحن مسحورين، أو ربما ملعونون.

* شادية: بل مسحورون، وهذا ما يؤكده حتى جمال، وقد اقترح علي أن يحضر أحد المشايخ المشهورين بفك السحر.

* نغم: المشائخ أم الدجالون؟

* بيسان: لابد أنه جُن، إذا كانت الصحف قد كتبت عنا اليوم، فغداً ستتحدث عنا الفضائيات.

* فيروز: لا يجب أن نلوم جمال إنها حياته.

* نغم: يجب أن يكون هناك حل، ولكن بالتأكيد ليس الدجل.

* شادية: وهل الدجل في أن نحضر شيخاً للمنزل.

* بيسان: حبيبتي شادية لقد أحضرنا شيوخاً بعد وفاة ابني وديع، وجميعهم أكدوا بأننا لا نعاني سحراً.

* شادية: ربما كان حسداً.

* بيسان: ماهذا الحسد الذي يختار الرجال بالتحديد، شادية.. لن أقبل بدخول مشعوذين إلى بيتي.

* شادية: أمي بصراحة لم يعد بإمكانك الرفض أو القبول.

* بيسان: ماذا تقصدين؟

«بمجرد أن تصمت بيسان يرن جرس الباب، تذهب نغم لتفتح الباب فيدخل جمال ومعه الدجال وائل، رجل غاية في الأناقة».

* جمال، وائل: مرحبا.

* جمال: هذا الشيخ وائل.

* بيسان: ولكننا لا نحتاج لشيوخ يا جمال.

* جمال: بل تحتجن، أرجوك دعينا نجرب، لن نخسر شيئاً.

* شادية: لا أصدق أن هذا ساحر ودجال، إنه جذاب مثل ممثلي السينما.

* فيروز: اصمتي كي لا يسمعك وائل ويقدمك قرباناً لجن الدجال.

* وائل: لا داعي للقلق يا سيدة بيسان، ودعونا نبدأ العمل حتى لا نضيع الوقت، هيا أطفئن الأنوار، ثم اعملن حلقة، واشبكن أيديكن بأيدي بعض.

* بيسان وبناتها: ماذا ستفعل.

* وائل: سنحضر الأرواح لنعرف سبب المشكلة.

* بيسان وبناتها: كيف؟

* وائل: لا تقلقن أصدقائي من الجن سيساعدوننا، وسيختارون واحدة منكن لتتلبسها الروح وتحكي لنا ماذا وراء ما يحدث، والآن سأجهز كل شي وسأبدأ بمخاطبة أصدقائي.

«يصمت قليلاً ثم يستطرد»

* وائل: أصدقائي اختاروا السيدة بيسان.

«تبدأ بيسان بالارتجاف وتضيق أنفاسها وتصرخ»

* بيسان: مستحيل مستحيل.

«تسقط مغشياً عليها، ويحيطون بها بناتها محاولات إفاقتها من الإغماءة»

* وائل: جمال.. أظن أن مفتاح السر عند بيسان.

«يلتفت جمال ناحية الجمهور وقد بدت عليه علامات الدهشة»

تغلق الستارة، وتعزف موسيقى ياليلة العيد.

نهاية المشهد الثاني

«المشهد الثالث»

المنظر

«كانت بيسان تقرأ في أحد الكتب في الصالة، بينما كانت.. نغم ونور تكتبان أسماء المدعوين على بطاقات الدعوات الخاصة لعرض البالية الذي سيقام ليلة العيد»

المشهد

* بيسان: ألم تنتهيا من بطاقات عرض البالية؟!

* نغم: أوشكنا على الانتهاء.

* بيسان: ومتى ستنجزان بطاقات زواجكما؟

* نور: بطاقات حفل الزواج جاهزة، وكما رتبنا ليلة العيد ستكون ليلة العرض، وأول أيام العيد سيكون حفل زواجنا أنا ونغم.

* نغم: آه يا حبيبي، ليتك لم تجعل حفل زفافنا ثاني يوم العرض سأكون متعبه.

* نور: بل هو توقيت جميل لنحتفل بزفافنا وبنجاح العرض وبالعيد في آن واحد.

* بيسان: فرحتكما ببعضكما ستمحو أي تعب يا ابنتي.

«يرن جرس الباب، وتدخل شادية وهي تبكي ومعها حقيبتها، تذهب بيسان نحوها مسرعة تسألها»

* بيسان: شادية ما بك حبيبتي؟
* شادية: جمال طلقني لينجو بحياته يا أمي.

«تحضن بيسان شادية وهي تبكي»

تغلق الستارة وتعلو موسيقى ليلة العيد.

نهاية المشهد الثالث

«الفصل الثاني»

المشهد الأول

المنظر

«في صالة المنزل، بدت نغم متوترة، لا تتوقف عن تمشيط الصالة ذهاباً وإياباً، وبينما هي كذلك تدخل أمها بيسان»

المشهد

* بيسان: نغم ماذا بك يا حبيبتي، هل حدثت بينك وبين نور مشكلة.
* نغم: بيني وبين نور لم تحدث مشكلة، ولكن قد يحدث ما هو أكبر من ذلك.
* بيسان: ماذا تقصدين.
* نغم: أمي لا أريد أن أكون سبباً في موت نور.
* بيسان: كنتِ دائماً تقولين إن ما يحدث هو بمحض الصدفة.
* نغم: أمي من هو صاحب القبر الذي تحرصين على زيارته كل أسبوع؟ وتعودين منه وقد انتفخ واحمر وجهك من كثرة البكاء.
* تبدو على وجه بيسان علامات الدهشة والارتباك"
* بيسان: عن أي قبر تتكلمين؟
* نغم: أمي لقد شاهدتك بنفسي أكثر من مرة هناك.
* بيسان: أنتِ تراقبينني.
* نغم: أبداً.. بل رأيتك هناك بمحض الصدفة، أمي أريحيني.
* بيسان: أنا الأم وأنت الأبنة، ولست مضطرة أبداً للإجابة.
* تخرج بيسان تاركة نغم لحيرتها»

تغلق الستارة .. نهاية المشد الأول.

«المشهد الثاني»

المنظر

«كانت بيسان تقف أمام لوحتها في الصالة تمارس هوايتها في الرسم عندما دخلت عليها فيروز»

المشهد

* فيروز: أخيرا عدتِ للرسم يا أمي.
* بيسان: عدت للرسم كي أنفس عن نفسي، لا أريد أن أفقد عقلي، أنتن بحاجة لي.

* فيروزٍ: ولكن لوحاتك يكتنفها الغموض دائما.

* بيسان: إذن أنا فنانة حقيقية، «تقولها وتضحك، ثم تتابع»،

* بيسان: أنا أيضاً سعيدة بأنك عدت لعملك بالجامعة، أنتِ محاضرة ماهرةَ وطالباتك بحاجة لكِ، وسعيدة أيضاً بعودة شادية للمحاماة فهي عبقرية بالمحاماة وينتظرها مستقبلٌ زاهر.

«يرن هاتف بيسان المحمول فتحضره فيروز لأمها وترد بيسان»

* بيسان: ألو.. مرحبا بك أم نور.

«تصمت قليلا ثم تتابع»

* بيسان: وهل نور موافق على قرارك هذا؟

«تصمت قليلاً وتتابع»

* بيسان: من ناحيتي لن أتدخل في قرارهما، لم أعود بناتي على اتخاذ القرارات بدلاً عنهن، وأعتقد أن نوراً هو الآخر شاب يافع ويستحسن أن تتركيه يتخذ قراره وحده.

«تصمت قليلاً ثم تتابع»

* بيسان: ليس لدي كلام غير هذا.. تحياتي.

«تغلق الهاتف»

* فيروز: ماذا هناك يا أمي.

* بيسان: أنها أم نور، تخبرني بأنها وزوجها لا يرغبان في إتمام زواج نور من نغم، حتى لا يكون الموت حليفه.

«تدخل نغم، وقد سمعت الحديث»

* نغم: توقعت ذلك.

* بيسان: ونور هل طلب الفراق؟

* نغم: بل أنا من سيطلب ذلك.

* بيسان: ابنتي نور يحبك فلا تخسريه.

* نغم: عن أذنك ماما فأنا متعبه سأذهب لأرتاح.

«تذهب نغم»

* بيسان: مسكينة يا ابنتي.

تغلق الستارة

ويعلو صوت موسيقى أغنية «ليلة العيد»

نهاية المشهد الثاني

«المشهد الثالث»

المنظر

«كانت نغم تستمع لموسيقى بالية كليوباترا في صالة المنزل، وتحاول الرقص عندما دخلت عليها شادية عائدة من مكتبها»

* شادية: مرحبا نغم.

* نغم :أهلا بك.. تبدين مرهقة.

* شادية: بالفعل، مرهقة جداً كانت لدي قضية عجيبة امرأة تطلب الخلع من زوجها بعد 35 سنة زواج، والمحكمة تقبل بشرط أن تعيد له مهره كاملاً، تخيلي أن يذهب شبابها وسنوات عمرها وخدمتها

له كل هذه السنوات بلا مقابل، وبالنهاية هي التي تدفع له.

* نغم: إنها مأساة بالفعل.

* شادية: وأنتِ ما أخبارك؟

* نغم: العرض بعد غد.

* شادية: أنتي راقصة بالية رائعة، أنا متأكدة بأنك ستؤدين دور كليوباترا باقتدار.

* نغم: نعم لقد عشقت هذا الدور كثيراً، وأحببت كليوباترا أكثر، وسوف أؤدي دورها كما يجب حتى النهاية.

* شادية: ونور ماذا فعلتِ معه؟

* نغم: نور متمسك بي، ويحبني من كل روحه.

* شادية: وأنتِ.

* نغم: أعشقه.

* شادية: وماذا تنوين أن تفعلي؟

* نغم: ستعرفين لاحقاً.

«يضرب جرس الباب، وتذهب نغم لفتح الباب، فتجد رجلاً يعطيها ظرفاً»

* نغم: إنه ظرف من مستشفى للأمراض العصبية والنفسية باسم أمي.

* شادية: وما علاقة أمي بمستشفى الأمراض النفسية.

* نغم: لن نفتح الظرف.

* شادية: إذن لن نعرف شيئاً، لأن أمي لا تخبر أحداً بأمورها.

* نغم: بل ستخبركم ولكن بعد انتهاء العرض.

* شادية : وما علاقة العرض بالموضوع.

* نغم: ستعرفين لاحقاً.

* شادية: لا بأس سأنتظر، لم يبقَ على العرض سوى يوم واحد.

* نغم: إذاً دعيني أُكمل تدريبي.

«ثم تفتح الموسيقى»

فتغلق الستارة.

نهاية المشهد الثالث

«الفصل الثالث»

«المشهد الأول»

المنظر

«كان مسرح البالية شبه خال إلا من لوحة كبيرة غطت خلفيته جميعها، وثلاثة كراسي تحيط بطاولة صغيرة على يسار المسرح، علا صوت موسيقى كليوباترا وبدأت نغم التدريب، بينما كان نور يراقبها من بعيد»

المشهد

«ترقص نغم قليلاً، ثم تطلب التوقف»

* نغم: أشعر بالتعب لنؤجل التدريبات.

* المدرب: حسناً لنسترح قليلاً.

«تجلس نغم مع نور، ويخرج المدرب»

* نور: ما بك حبيبتي.
* نغم: نور.. لم يبقَ وقت يجب أن نتحدث.
* نور: بخصوص.
* نغم: موضوع زواجنا، علمت أن والديك لا يرغبا في إتمام الزواج، خوفاً على حياتك.

«يقاطعها نور»

* نور: نغم أرجوك.. دعي عنك الخرافات.
* نغم: ولكنها ليست خرافة، مات أبي، ولحقه أخوتي، ثم وليد، وجمال عاش لأنه ترك شادية، في كل ليلة عيد نخسر واحداً من رجال العائلة، ماذا تريد مني أن أفعل، أقودك إلى الموت بنفسي.
* نور: الموت هو أن نفترق، لا حياة لي بدونك.
* نغم: ولا حياة لي بدونك، لذلك لا أريد أن يتم زواجنا.
* نور: أنتي تفاجئينني بتفكيرك نغم.
* نغم: أحبك ولا أريدك أن تموت.
* نور: أسمعي تعاهدنا على أن لا نفترق، وسنجد حلاً لهذه المشكلة؟
* نغم: لا يوجد حل؟
* نور: بل يوجد، وهو بيد أمك، نغم هناك سر أنا واثق.
* نغم: أعلم .. قلبي يحدثني بأن أمي تعرف سبب ما يحدث، ولكنها تصر على السكوت، قبل فترة اكتشفت أنها تتردد على زيارة أحد القبور، وعندما سألتها أنكرت ورفضت الإجابة.
* نور: أنا لن أتخلى عنك مهما عملتِ.

«يحضن نور كفي نغم بكفيه»

تغلق الستارة نهاية المشهد الأول

«المشهد الأخير»

المنظر

«كانت نغم ترتدي ملابس العرض، وتزين شعرها بتاج كليوباترا، وقبل بدء العرض دخلت بيسان لترفع من معنويات ابنتها وتشجعها»

المشهد

* بيسان: ما أجملك يا ابنتي كأنك البدر.
* نغم: أمي لآخر مرة، أرجوك صارحيني بالسرِ الذي تخفينه عني، ربما يغير ذلك شيئاً.
* بيسان: ابنتي ما حدث قد حدث الآن فكري بمستقبلك.
* نغم: مستقبلي مع نور وبدونه لا مستقبل لي.
* بيسان: ومن يبعدك عنه، نور لك وأنتي له.
* نغم لن أتركه يموت.
* بيسان: الآن فكري بالعرض فقط.

«تذهب بيسان لتجلس مع المتفرجين بينما تخرج نغم على المسرح ويبدأ العرض، ترقص نغم مع حبيبها في العرض أنطونيو، وعندما ينتزعونه منها تمسك بالسم وتشربه، ثم تبدأ بالتمايل حتى تسقط، ويصفق الجميع بحرارة، ينتهي العرض وتتوقف الموسيقى ولكن نغم لا تنهض، فيجري نور وأمها وأخواتها نحوها وهم يكون جميعاً، فيجدونها تحتضر، فيحيط بهم الصحفيين، ويحتضن كلٌّ من بيسان ونور نغم، وتصرخ بيسان»

* نغم: كم كنت أتمنى أن أعرف السر، أن يكون هناك أمل لأحيا.

* بيسان: التزمت الصمت كل هذه السنوات خوفاً على مشاعركن، والدكن كان زوج خائن، يتنقل بين النساء ويدوس كرامتي كل ليلة، وفي اليوم المشئوم وبليلة العيد قررت أن أرد له الخيانة، وذهبت لمقابلة مروان الذي قضى سنوات يلاحقني، ولكن بعد دخولي لشقته بدقائق تراجعت، وقلت لنفسي لن أتحول لامرأة ساقطة مثل عشيقات زوجي، فقررت الفرار وعدم السقوط في الفخ الذي نصبه لي فمنعني، فاضطررت لطعنه، وبعد خروجي من شقته بلحظات دخل عامل توصيل الطلبات من محل حلويات يحمل كعكة العيد، فرآه البواب وجاره، وظنا أنه من قتل مروان والتصقت التهمة به، كان شاباً يافعاً وحيد أمه وأبيه، حكم علية بالإعدام، ووقفت من كل ذلك موقف المتفرجة فأعدموه، وجُنت أمه وأدخلوها مستشفى الأمراض العصبية ولا تزال هناك، أما أبوه فقد دعا بأن لا يعيش لمن ظلم ابنه أولاد، وأن يحرمه الله أولاده مثلما حرمه من ابنه وحرق قلبه علية في ليلة عيد، والقبر الذي كنت أزوره كان قبر هذا الشاب، هذه الحقيقة يا ابنتي ..نغم أرجوك قاومي الموت.

«ترفع نغم يدها لتمسح بها على وجه أمها ولكنها تسقط قبل أن تصل وتموت، فتصرخ أمها بألم وهي تعتصر نغم بين أحضانها»

* بيسان: نغم نغم لا ترحلي لا ترحلي.

* نور: الآن تبكين عليها لقد قتلتِ الجميع بصمتك. «يقولها وهو يبكي بحرقة».

«تبدأ بيسان بالضحك الهستيري وتشد شعرها وتضرب وجهها فتبكي ثم تضحك، وتبدأ بالدوران حول نفسها والحضور على المسرح وهي تردد»

* بيسان: «من منكم رأى ثلاثة شباب كالورد، وفتاة كالقمر، تاهوا مني في ليلة عيد، في ليلة عيد، في ليلة عيد، تقولها وتجثو على المسرح وهي تبكي».

فيعلو صوت أم كلثوم وهي تغني «يا ليلة العيد آنستينا.......» وتغلق الستارة.

العملية المسرحية(*)
في الجهود المسرحية الإغريقية الأوروبية العربية

عبدالرحمن ياغي
(فلسطين)

العملية المسرحية تقوم على عوامل إنجاح متعددة لا يكفي الاهتمام بواحد منها دون غيره.. بل لابد من توجيه الاهتمام لجميع الأبعاد في العمل المسرحي في آن واحد!

فالمخرج.. وفن الإخراج مثلاً: ركنان أساسيان في التعبير عن مضمون المسرحية في أمانة وصدق.

والمسرحية.. ليست وحدها أجدر الأبعاد في العمل المسرحي.. فقبل أن يتطور المسرح.. وقبل أن يبلغ المستوى الفني هذا المدى في تحويل خشبة المسرح.. والتمثيل.. والأضواء.. والموسيقى.. كان الدارسون في مطلع النهضة لا يولون عنايتهم إلا للنص المسرحي.. وظهرت مدارس فنية كلها تدور حول مدى الاهتمام بالنص وحده.. دون نظر إلى سائر المكونات للجهاز المسرحي بأكمله.. وقد استرخى الناس لعدم خبراتهم الفنية في الشؤون الأخرى.. فقصروا جهودهم على نقد هذه النصوص من حيث هي مادة للقراءة.. ولم تبلغ بهم العناية بالعمل المسرحي درجة التفهم لهذا

(*) **فصل من كتاب:** في الجهود المسرحية الإغريقية الأوروبية العربية (من النقاش إلى الحكيم) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1400هـ/1980م.

الفن الذي لا يمكن فصله بحال من الأحوال عن فنون الجماعات.. فالترابط وثيق جداً بين المؤلف وأفكاره ومواقفه.. وبين الممثل وأفكاره ومواقفه.. وبين المخرج وأفكاره ومواقفه.. وبين المشاهدين وما يتحرك في خواطرهم من أفكار ومواقف حياتية.. وبين هذه كلها وبين التكوينات الفنية والإمكانات التي يمكن توافرها على خشبة المسرح وفي الصالة التي تستقبل المشاهدين وما يحدد شكل العرض المسرحي.

فالتلاحم العضوي.. والتفاعل الفني.. في العمل المسرحي.. بين الممثل وفنه.. وبين الإعداد الداخلي لتحسس أعماق الحياة التي يريد أن يقوم بتمثيلها.. والإعداد الخارجي الذي يتلاءم والحركة الداخلية.. وما يقوم به في هذي السبيل من تدريبات رياضية شاقة وتدريبات تنفسية دقيقة ومجهودات في استعمال الأدوات وفي حركات جسمه وأطرافه وصوته وشكله.. وما إلى ذلك من تكوين خارجي.. وفن توليد الجو على خشبة المسرح.. وحتى بين مستوى الملابس المسرحية التي يقتضيها فن تصميم الأزياء من أجل إبراز حقيقة الممثل وصلة ذلك كله بالعصر والزي الشائع والمجتمع والشخصية.. وبين المتفرج المسرحي الذي من أجله تقوم كل العملية المسرحية.. كل هذا يشترك في العملية المسرحية.. وفي فن المسرح الذي يتسم بأكبر ميزة وهي الفن الجماعي. حيث تتم عملية التركيب الفني تركيباً عضوياً بين الكاتب أو والممثل وواضع الموسيقى ومهندس الديكور ومصممه ومنفذه والفنان التشكيلي وخبير الإضاءة. ومن خلال هذه الأعمال مجتمعة.. كما يقول الأستاذ كمال عيد - في دراساته في المسرح - يتكون فن المسرح.. يحمل في طياته تعاليم كل من اشترك في تكوينه وثقافاتهم واتجاهاتهم.. وعلى ذلك فإن النتيجة التي يخرج بها المتفرج من المسرح نتيجة حتمية لمجمل أحداث مسورة في إطار فني تشكيلي هندسي يسمى المسرحية أو العرض المسرحي.

ولئن جاء المتفرج في آخر هذه المجموعة فلا يعني هذا قلة أهميته في العملية.. يقول المخرج الأستاذ كمال عيد.. «هو الذي من أجله يقام المسرح.. ومن أجله يسهر الممثلون في دراسة أدوارهم.. ومن أجله يغلق المخرج حجرته على نفسه ليحاول فهم النص وتقديمه وإيجاد الشكل المناسب له.. وهو الذي من أجله تنظم الحكومات المصالح الحكومية للإشراف على الفن».

ولعل في قراءة الدرس الأول الذي يعرضه لنا المخرج الكبير ريتشارد بولسكافسكي فن التمثيل أو بعضاً منه ما يشعر بقداسة المهمة التي تقوم بها هذه العملية الفنية الكبيرة حضارة الإنسان!

- طرق على الباب في الصباح..

بولسكافسكي: ادخل (يفتح الباب ببطء وحذر.. وتدخل فتاة حسناء في الثامنة عشرة.. من عمرها.. وتحملق في بعينين مفتوحتين متهيبتين.. وهي تقبض على محفظة يدها بشدة).

الفتاة: أنا.. أنا.. سمعت أنك تعلّم فن التمثيل!

بولسكافسكي: لا.. متأسف! الفن لا يمكن أن يعلّم.. لكي تصبحي فنانة.. يجب عليك أن تكوني ذات موهبة.. والإنسان قد تكون لديه موهبة.. وقد لا تكون.. الموهبة يمكن تنميتها بالعمل الشديد الشاق.. ولكن من المستحيل أن تخلقي موهبة.. وكل ما أعمله هو أن آخذ بيد أولئك الذين عقدوا العزم على الاشتغال بالمسرح ليتقدموا ويثقفوا أنفسهم كي يعملوا في جد وأمانة على المسرح!

الفتاة: أجل.. هذا صحيح!... فساعدني إن تفضلت.. لأني أحب المسرح حباً لا حد له!

بولسكافسكي: حب المسرح لا يكفي.. إذ من هو الذي لا يحب المسرح! إنه من أجل أن يشتغل الإنسان بالمسرح يجب أن يكرس نفسه له.. وأن يقف عليه حياته كلها.. ويقصر عليه جميع أفكاره وعواطفه.. إنك لابد أن تتنازلي عن كل شيء من أجل المسرح.. ولابد أن تتحملي كل شيء.. بل أكثر أهمية من ذلك ينبغي أن تكوني على استعداد لتقديم كل شيء من أجل المسرح.. كل نفسك.. وأن تتوقعي أن المسرح لن يعطيك شيئاً مقابل هذا.. حتى ولا أقل شيء مما يتراءى لك فيه جميلاً وجذاباً!.

(ويمضي المخرج مع الفتاة في تجارب تهزها هزاً يزلزل كل كيانها.. حتى توثق العلاقة بينها ويؤمن بإصرارها.. وتؤمن بقداسة التركيز..).

(وينتهي المخرج بالفتاة إلى أهمية القدرة على التركيز في حياة الممثلين.. تلك القدرة التي لو ملكها كل الممثلين ما حدث أبداً أي إزعاج لأحدهم.. وحينذاك تسأل الفتاة أستاذها المخرج):

الفتاة: ولكن ما الذي يلزم لذلك؟

بولسكافسكي: الموهبة وطريقة التنفيذ، وتعليم الممثل يشتمل على ثلاثة أقسام:

أولاً: تدريب جسمه، أي جهازه الطبيعي.. كل عضلة ووتر.. حتى إنني من حيث مهمتي أستطيع أن أعمل مع ممثل كامل النمو جسمياً أيسر بكثير مما أعمل مع ممثل غير كامل الجسم!

الفتاة: كم من الوقت يحتاج الممثل الصغير ليقضي في هذه العملية؟

بولسكافسكي: ساعة ونصف الساعة كل يوم من العمل المنظم في التمرينات التالية: ألعاب الجمباز.. والموازين.. والرقص الكلاسيكي.. ولعب السيف (الشيش).. وجميع تمرينات التنفس.. وتمرينات إقرار الصوت.. والترتيل والغناء والتمثيل بالحركة.. والمكياج.. ساعة ونصف الساعة في كل يوم لمدة سنتين.. وتمرين ثابت متواصل بعد ذلك في كل ما تعملته من هذا كله.. كل هذا سيجعل الممثل موضع الاهتمام والتعلق!

والقسم الثاني من التعليم.. يكون ذهنياً تهذيبياً.. يمكن المرء من مناقشة شكسبير.. وموليير.. وجوته.. وكالدرون.. بشرط أن تكون هذه المناقشة مع ممثل مثقف ذهنياً، يعرف المهمة التي قد تصدى لها هؤلاء الرجال.. وماذا عملوا في مسرح العالم لتقديم رواياتهم.. أنا بحاجة إلى ممثل أو ممثلة تعرف أدب العالم.. تستطيع أن تفرق بين الخيال الألماني والفرنسي.. تعرف تاريخ التصوير والنحت والموسيقى.. تستطيع أن تحتفظ في ذاكرتها دائماً ولو على وجه التقريب بطريقة كل عصر وشخصية كل مصور عظيم.. تكون لديها فكرة واضحة تقريباً عن الحركة في علم النفس والتحليل النفسي والتعبير عن العواطف والشعور المنطقي!.. تعرف شيئاً من علم تشريح جسم الإنسان كما تعرف أعظم أعمال النحت.. كل هذه المعرفة ضرورية.. لأن الممثل أو الممثلة وثيق الصلة بهذا كله.. وعليها أن تؤدي دورها بواسطتها في المسرح.. وهذا التدريب الثقافي يمكّن الممثل أو الممثلة من القدرة على تمثيل أدوار مختلفة.

والقسم الثالث من عملية التعليم هو الذي أطلعتك على أولياته في هذا اليوم وهو تعليم الروح وتدريبها وهو عامل في الفن التمثيلي.. فإن الممثل لا يستطيع أن يثبت وجوده بدون روح منشئة تنشئة نشأة كافية لتكون قادرة على إنجازٍ كل عمل وتغيير كل عمل تقليدي في أول ما تمليه عليه الإدارة. وبلغة أخرى يجب أن تكون لدى الممثل روح قادرة على العيش في كل حالة يفرضها المؤلف.. لا يوجد ممثل عظيم بدون روح كهذه: ولسوء الحظ فإنها تحتاج إلى عمل طويل شاق وبذل أوقات غالية وخبرة طويلة في سلسلة أدوار تجريبية والعمل لهذا يشتمل على تنمية القدرات الآتية.

(1) تملك تام لجميع الحواس الخمس في الحالات التصويرية المختلفة.

(2) تنمية المقدرة على الإحساس.

(3) تنمية ذاكرة الإلهام والإدراك.
(4) تنمية ذاكرة بصرية.

الفتاة: ولكني ما سمعت قط بتلك جميعاً.

بولسكافسكي: ومع ذلك فهي بسيطة.. وهي تدور حول تنمية الصدق في المخيلة.. وتنمية المخيلة نفسها وتنمية البساطة الطبيعية.. وتنمية الملاحظة وتنمية فن الإرادة.. وتنمية قوة المقدرة على إظهار التعبيرات المختلفة للعاطفة.. وتنمية حاسة المرح وحاسة الفجيعة والحزن.. وليس هذا كل شيء!

الفتاة: هل كل هذا ممكن؟

بولسكافسكي: بقي شيء واحد لا يمكن تنشئته ولكن لابد من وجوده.. وهذا الشيء هو الموهبة.

الفتاة: لقد جعلت المسرح يبدو شيئاً ضخماً كبيراً مهماً جداً وعظيماً..!

بولسكافسكي: نعم عندي أن المسرح سر عظيم.. السر الذي تلتحم فيه الظاهرتان الأبديتان التحاماً يذهل العقول: حلم الكمال.. وحلم الأبدية.. إن مثل هذا المسرح ليستحق أن يقدم الإنسان من أجله حياته كلها.

ثم يمضي بولسكافسكي في شرح التجارب والدروب التي تمكّن الممثل من أن يصغي إلى صوت سيارة راحلة مثلاً فيمثل أمام ألف مشاهد في الصالة.. بعضهم يركز أفكاره في أشياء خاصة كتقلّب أسعار البورصة.. وبعضهم في متاعب منزلية.. وبعضهم في السياسة.. وبعضهم في وليمة عشاء أو في الفتاة الجميلة الجالسة إلى جواره.. ويمثل بطريقة تشعرهم جميعاً أن تركيزهم أقل أهمية من تركيزه.. حيث إنه حين يركز الممثل أفكاره في صوت سيارة راحلة فحسب.. يجب أن يشعرهم الممثل بأن ليس لهم الحق في أن يفكروا في تقلّب أسعار البورصة في أثناء وجود سيارته الخيالية.. إن الممثل أقوى منهم.. فهو في هذه اللحظة أهم شخص في العالم ولا أحد يجسر على إزعاجه.. كما لا يجرؤ إنسان على إزعاج رسام في مرسمه.. ولو ملك كل الممثلين القدرة على التركيز فلن يقوى أحد على إزعاجهم!..

صحيح أنَّ المسرح قد وُجد ليظهر أشياء لا توجد في حينها في الواقع الطبيعي.. فعندما تحب الممثلة على المسرح فهي لا تحب في الحقيقة والمنطق.. ولكنها تعوض عن الأشياء الحقيقية بالخلق والإبداع.. والخلق حينئذ ينبغي أن يكون حقيقياً.. وحقيقة الخلق والإبداع هي الصفة الحقيقة الوحيدة التي يجب أن تبرز على المسرح!

فإذا كانت كل هذه الجهود لابد منها حتى يحتل الممثل مكانته المرموقة ويكون

موضع الحفاوة والإكرام فأجدر بالمؤلف أن يأخذ هذه الجهود وغيرها بعين الاعتبار حتى يتمتع كذلك بكل الحفاوة ويكون عمله جديراً بالاهتمام والمستوى الكبير!

ولما كان هذا العمل الفني جماعياً.. فلا قبل لأحد فيه بإهمال بعد من أبعاده الكثيرة المتعددة.. لأنه صورة من صور التكامل بين جميع هذه الأبعاد.. وليس لأحد أن يقلل من أهمية واحد من هذه العوامل.. وليس من الممكن أن يزدهر هذا الفن إلا إذا تضافرت فيه الجهود وروعي فيه جهد كل طرف.. وهُيئ فيه الجو لكل طرف بأن يحقق نشاطه.. وعلى هذا لا يزدهر هذا الفن إلا إذا ازدهر مستوى كل بعد من هذه الأبعاد الفنية لدى الأمة.. فلا يستطيع أن يقوم هذا الفن على دعامة واحدة.. ولا تبلغ أية دعامة فيه مستواها إلا إذا تلاحمت مع سائر الدعائم وبلغت جميعها المستوى المطلوب..!

ولقد أولت الأمم المتعاقبة على هذا الفن عنايتها وركزت أضواءها على جانب من جوانب هذا الفن.. وذلك في نشاطها النقدي لإنتاج هذا الفن.. في مجالات الدراسات النقدية والتعريف به.. أما في حقيقة وجوده فلابد من توافر كل المستويات وكل الأبعاد وكل الدعائم.. ولهذا فالأمم حين عرضت لتحليل هذا الفن ألقت أضواءها على جانب يهمها أكثر من الجانب الآخر رغم وجود الجانب الآخر في العمل الفني..!

أما الكاتب المسرحي الذي لا يدرك أبعاد التركيب الاجتماعي لعصره ولسائر العصور فإنه سيتناول موضوعه المسرحي داخل إطارها.. فلا يمكن أن يكون عاملاً مهماً في ازدهار هذا الفن.. كما أنه لا يتمكن من أن يملك القدرة على شد الجمهور القاعد في الصالة إذا لم يكن يدرك.. وهو يخط كل سطر في مسرحيته.. محاور اهتمام مختلف القطاعات في ذلك الجمهور.. فإذا لم يتعمق في هذه المحاور.. ويدرك آثارها.. ويجعل الجمهور يحس بطريقة مباشرة بأنه ينفذ إلى أعماق نفوسهم.. وأنه دخل هذه النفوس وخرج من خلالها إلى خشبة المسرح.. هو ومخرجه وممثله ومصمم أزيائه.. وراسم ديكوره.. وخبير أضوائه وخبير موسيقاه.. وسائر العاملين في العملية المسرحية.. إذا لم يتحسس الجمهور ذلك ويقتنع بذلك فلن تنشأ الصلة بين العمل الفني وجمهوره.. ولن تقوم الثقة التي لابد منها في هذا العمل الجماعي.. ولن تتاح له الفرصة ليبلغ المستوى الجدير ببلوغه!

فلابد للكاتب المسرحي من أن يدرك بأن نفراً من جمهوره الذي دلف إلى الصالة ليشاهد مسرحيته.. مشغول بمحور اهتمام خاص.. كأن يكون ارتفاع المارك الألماني.. إنه قلق على أمواله لاضطراب المنطقة فهو

يفكر في إيداعها في بنوك ألمانيا.. بعملة ألمانية يعلم عنها ويعلم أن النية متجهة إلى رفع قيمتها.. وبذلك تتضخم أمواله وتزيد بنسبة عشرة في المائة دفعة واحدة.. كما لابد له أن يدرك من أن نفراً تشغله السياسة ويجعلها محور اهتمام خاص.. فهو مشبوب العاطفة تكاد أعصابه تتزلزل تحت جلده حين علم بالاشتباك الذي حصل بين الجيش اللبناني من جانب والفدائيين من جانب آخر.. ولابد له من أن يعلم كذلك بأن بعضاً من جمهوره مشغول بمشكلاته الخاصة كخلافه في إطار أسرته.. ولابد من أن يدرك بأن نفراً آخر من جمهوره مشغول البال بقضايا اجتماعية صغيرة وكبيرة.. كل ذلك ينبغي أن يدركه حتى يعكف على موقف من المواقف بطريقة عميقة وبأفق واسع.. ووعي لكل الأبعاد يغري كل الأفراد من بين هذا النفر أو ذاك.. كي يضعوا محاور اهتمامهم على الرف ويتعلقوا بمحور الاهتمام المطروح على خشبة المسرح.. وبذلك يتجمع حول الموقف ألف عين وعين.. وألف قلب وقلب.. وألف فكر وفكر!

بمثل هذه المستويات يزدهر هذا الفن الجماعي ازدهاراً له مستواه وله قيمته في تاريخ الفنون الإنسانية!

الإنتاج المسرحي
في المملكة العربية السعودية
مدخل ودراسة ببليوجرافية
وتحليل ببلومتري

خالد أحمد اليوسف
(السعودية – الرياض)

مدخـــل:

هذه ببليوجرافيا متخصصة بالإنتاج المسرحي في المملكة العربية السعودية، وهي العمل الذي تطلب مني البحث المتواصل من أجل الوصول إلى المعلومات الصحيحة، ومن ثم التأكد مما أُنتج ونُشر في هذا المجال، سواءً أكانت كتباً أو نُشرت في الصحافة على مختلف أشكالها.

توصل البحث إلى مائة وستين كتاباً، إما في كل كتاب مسرحية واحدة، أو أكثر من مسرحية سواء لكاتب واحد، أو لأكثر من كاتب في كتاب جامع لهم، ولهذا قد تبلغ النصوص المسرحية المدرجة فيما ذكر - المائة والستين - الخمسمائة مسرحية.

تتسع المساحة الزمنية لهذه الاصدارات لتغطي قرابة خمسين عاماً أو تزيد، وهي تتطلب مني التحليل البلومتري الدقيق، وهو ما لم أستطع القيام به، خشية من تأخر إصدار العدد الخاص بالمسرح من دوريتنا: الـراوي، ولـهـذا أكتفي بهذا التعريف والمدخل المختصر.

الببليوجرافيا

- الآغـا، أبـو عبيدة خـيري/ بـين النحلة والنملة: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1404/1405هـ، ص.
- بخش، حسن/ حقائق وأحلام: مسرحيات اجتماعية عاطفية وطنية قصيرة. - د.م: د.ن، القاهرة: مطبعة النهضة العربية، 195/137 ، 61 ص.
- البقمي، نايف/ رجال من المسرح السعودي: ملحق ثلاث مسرحيات: عصف لفهد ردة الحارثي، جراح بن ساطي لسامي الجمعان، موت المغني فرج لعبدالعزيز السماعيل. - الرياض، المؤلف، 1426هـ، 252 ص.
- البلهيشي، محمد صالح/ موقف فارس: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1402-1403هـ، 28 ص.
- بوقري، حمزة: مترجم/ طبيب الغرام مسرحية موليير.- جدة: تهامة للنشر، 1401هـ؛ (ضمن مجموعته القصصية بائع التبغ ص ص 48-60).
- بوقس، عبدالله/ عمر بن عبدالعزيز: مسرحية؛ تقديم محمد عبده يماني.- جدة: دار الشروق، 1397هـ/1977م، 111 ص.
- بوقس، عبدالله عبدالمطلب/ اللوحة الممزقة: مسرحية للأطفال.- تونس: الشركة التونسية للتوزيع، د . ت ، 16 ص.
- بوقس، عبدالله عبدالمطلب ومحمد زكي عوض/ في سبيل المجد: مسرحية.- القاهرة: دار مصر للطباعة، د. ت، 48 ص.
- بوقس، عبدالله/ المتنبي شاعر العرب: مسرحية من ثلاثة فصول.- جدة: دار مكة للنشر والتوزيع، 1400هـ، 77 ص.
- تسعة نصوص من المسرح السعودي: محمد العثيم، سامي الجمعان، فهد رده الحارثي، عبدالعزيز السماعيل، عباس الحايك، ياسر مدخلي، إبراهيم الحارثي، ياسر الحسن، صالح زمانان، .- الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، 1434هـ/ 2013م، 225 ص.
- الثابت، عبدالرحمن زيد/ وامعتصماه: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1416هـ، ص.
- باجابر، محمد سالم/ التاجر غسان: مسرحية من فصل واحد.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 190/140، 23 ص.
- الجمعان، سامي عبداللطيف/ حدث في مكة: مسرحيات.- الرياض: وكالة الوزارة للشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والإعلام، 1434هـ/ 2013م، 124 ص.

- الجمعان، سامي عبداللطيف/ الشبل المغرور: مسرحية الأطفال الشعرية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1414/ 1415هـ، 37 ص.
- الجمعان، سامي عبداللطيف/ نصوص الجمعان المسرحية.- عمان: دار القوس للنشر، 2004م، ص.
- الجمعان، سامي/ من يحكم الغابة: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1408/ 1409هـ، 46 ص.
- الجهني، آمنة صبيان/ الحب الذي لاينتهي: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د . ت ، 45 ص.
- الحارثي، فهد ردة/ للعبة الكرسي ومسرحيات أخرى.- الرياض: وكالة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والإعلام، 41431هـ/ 2010م، 90 ص.
- الحارثي، فهد ردة/ كنا صديقين ومسرحيات أخرى.- نجران: النادي الأدبي؛ القاهرة: دار أروقة للنشر والتوزيع، 1434هـ/ 2013م، 111 ص.
- الحارثي، فهد ردة/ نصوص مسرحية.- الطائف: النادي الأدبي؛ القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 2009م، 90 ص.
- الحارثي، فهد ردة/ يوشك أن ينفجر: نصوص من مسرح الشخص الواحد المونودراما.- الطائف: النادي الأدبي، 1431هـ/ 2010م، 75 ص.
- الحارثي، محمد مطلق/ الصورة: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1410/ 1411هـ، 115 ص.
- الحارفي، سعد بن عبدالله/ صقر الجزيرة: مسرحية.- الرياض: المؤلف، 1419هـ/ 1998م، 29 ص.
- الحامد، عبدالله/ الحسن البصري والحجاج في آخر الزمان: مسرحية شعرية.- بيروت: الدار العربية للعلوم، 1424هـ/ 2003م، 241 ص.
- الحايك، عباس أحمد/ فصول من عذابات الشيخ أحمد: مسرحية .- الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2002، 158 ص.
- الحايك، عباس/ المزبلة.. ومسرحيات أخرى.- عمان: فضاءات للنشر والتوزيع، 1432هـ/ 2011م، 209 ص.
- الحجي، فيصل بن محمد/ ظمأ الأجيال إلى سير الأبطال: مسرحية شعرية.- الرياض: مدارس الرواد، 1421هـ/ 2000م، 16 ص.
- حسين، رجاء عبدالقادر محمد/ أبوعطي راح وطي: مسرحية.- الرياض: المؤلف، 1432هـ/ 2003م، ص.

- حماد، حسن محمد عباس/ المسرحية المنهجية: مسرحية.- الباحة: النادي الأدبي، 1419هـ/ 1999م، ص.
- الحماد، سليمان/ أحدث المقامات: مسرحية.- الرياض: إصدارات النخيل، 1990، ص.
- الحماد، سليمان/ الأدوار الثانوية: مسرحية.- الرياض: الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 1409هـ/ 1989م، 99 ص.
- الحماد، سليمان/ الأستاذ مكرر: مسرحية.- الرياض: النادي الأدبي، 1404هـ/ 1984م، 94 ص.
- الحماد، سليمان بن محمد بن سليمان/ النص والانتاج: مسرحية.- الرياض: النادي الأدبي، 1403هـ/ 1982م، 40 ص.
- الحمد، عبدالرحمن/ إجازة مدير: مسرحية من فصل واحد.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1408هـ/ 1409م، 54 ص.
- الحمد، عبدالرحمن أحمد/ الاستبدال: مسرحية.- الأحساء: المؤلف، 1421هـ/ 2000م، ص.
- الحمد، عبدالرحمن أحمد/ ناس تحت الصفر: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د . ت ، 48 ص.
- الحوشاني، فهد/ القائد الفذ: مسرحية.- الرياض: المؤلف، 1423هـ/ 2003م، ص.
- الحوشاني، فهد صالح/ الهاي واي: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1414-1415هـ/1995م، ص.
- خاشقجي، سميرة بنت الجزيرة العربية/ وادي الدموع: مسرحية.- بيروت: منشورات زهير بعلبكي، د.ت، صص121-152.
- خضري، خالد محمد (بين مجنون ليلى وعاشق لبنى: مسرحية مونودراما) الأربعاء: ملحق جريدة المدينة (29 شعبان 1409هـ) ص 9.
- خضري، خالد محمد (شعلان وقميص الشمعدان: مسرحية مونودراما) البلاد، ع (1411هـ) ص.
- خضري، خالد محمد (شقاوة عيال: مسرحية مونودراما) الجزيرة، الملحق الأدبي ع 9 (13 جمادى الأولى 1414هـ) ص 3.
- خضري، خالد محمد (علامات استفهام: مسرحية مونودراما) الجزيرة المسائية، ع 1081 (18 شوال 1405هـ) ص.
- خضري، خالد محمد (فشل في الإحساس: مسرحية مونودراما) الأربعاء ملحق جريدة المدينة (30 ربيع الأول 1409هـ) ص 18.
- خضري، خالد محمد (لوحة فوق الماء: مسرحية مونودراما) الأربعاء ملحق

جريدة المدينة، ع 12623 (5 رجب 1418هـ) ص

- خضري، خالد محمد (نقطة ضعف: مسرحية مونودراما) الأربعاء ملحق جريدة المدينة (18 محرم 1418هـ) ص 14؛ ملف نادي الطائف الأدبي، ع 13-14 (1410هـ) ص ص 40-47.
- الخطراوي، محمد العيد/ أسد بن الفرات: مسرحيات.- الباحة: النادي الأدبي، 1411هـ/ 1998م، ص.
- الخلف، عبدالله موسى/ بوم لك ويوم عليك: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1402/1403هـ، 87 ص.
- الخليل، حسن عبدالله/ الثأر: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1395هـ، 31 ص.
- الخميس، إبراهيم/ الصراع: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1402/ 1403هـ، 87 ص.
- الخميس، إبراهيم بن عبدالله/ القادم إلى هجر: مسرحية تاريخية.- الهفوف: المؤلف، 1421هـ/ 2001م، 29 ص.
- الخواجا، زهدي صبري/ حفنة من تراب: مسرحية.- الرياض: دار صبري للنشر والتوزيع، 1410هـ/ 1990، 137 ص.
- خوقير، عصام/ السعد وعد: مسرحية.- جدة: تهامة، 1401هـ/ 1981م، ص.
- خوقير، عصام/ عيلة أنس، حمار قريتنا: مسرحيتان. - مكة المكرمة: النادي الأدبي الثقافي، 1432هـ/ 2011م، 94 ص.
- خوقير، عصام/ في الليل لما خلي: مسرحية.- جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، 1390هـ/ 1970م، 208 ص.
- آل داوود، مريم نعمة علي/ ذكاء القاضي: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د. ت، 18 ص.
- الدباغ، إيمان (شحوب.. يلفظ أنفاسه الأخيرة: مسرحية) الجزيرة، ع 8508 (23 شعبان 1416هـ) ص 27.
- الدوسري، سعد/ أهل الأرض: مسرحية.- الرياض مستشفى الملك فيصل التخصصي ومركز الأبحاث، 1416هـ/ 1996م، ص.
- الرشيد، هدى/ طلاق: مسرحية.- القاهرة: مؤسسة روز اليوسف، 1412هـ/ 1992م، ص.
- الرشيدي، حمد/ حكايات الرسول السعودي ومسرحيات أخرى.- دبي: دار مدارك للنشر، 1431هـ/ 2010م، ص.
- زمانان، صالح/ الحارس في الثقب (محاولة لطمس ما حدث): نصوص مسرحية.- جازان: النادي الأدبي؛ بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 1435هـ/ 2014م، 70 ص.

- الزهراني، عبدالله سعيد/ الشيخ والجلاد: مسرحية.- الباحة: النادي الأدبي، 1434هـ/ 2013م، ص
- الزيد، صالح عبدالرحمن/ كعب بن مالك الأنصاري: الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1403/1402هـ، 23 ص.
- سراج، حسين عبدالله/ جميل بثينة: مسرحية شعرية.- القاهرة: دار المعارف، 1373هـ/ 1952م، ص.
- سراج، حسين عبدالله/ الشوق إليك: مسرحية شعرية.- جدة: تهامة، 1403هـ/ 1982م، 124 ص.
- سراج، حسين عبدالله/ الظالم نفسه: مسرحية شعرية.- القاهرة: دار المعارف، 1372هـ/ 1952م، ص.
- سراج، حسين عبدالله/ غرام ولاَّدة: مسرحية شعرية.- ط 2.- جدة: تهامة، 1402هـ/ 1982م، 138 ص.
- السعيد، علي عبدالعزيز (الأرنب الذكي: مسرحية للأطفال) الرياض، ع 9097 (30 ذو القعدة 1413هـ) ص.
- السعيد، علي عبدالعزيز (فطنة وذكاء: مسرحية للأطفال) الرياض، ع 9111 (4 يولية 1993م) ص 8.
- السلمان، عبدالرحمن محمد إبراهيم/ الظلام لايحجب الحقيقة: مسرحية من فصل واحد.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1402/ 1403هـ، 38 ص.
- السلمي، عبدالله/ صخب: مسرحيات.- نجران: النادي الأدبي؛ القاهرة: مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، 1435هـ/ 2014م، ص.
- السماعيل، عبدالعزيز / موت المغني فرج: ونصوص مسرحية أخرى.- الدمام: النادي الأدبي، 1429هـ/2004م، 124ص.
- الشامخ، محمد عبدالرحمن/ عقارية تبحث عن مؤلف: مسرحية.- الرياض: دار العلوم للنشر، 1403هـ/1983م، ص؛ مستلة من كتاب: كاتب الحي للمؤلف.
- الشايقي، محمد سليمان/ حضارة الإسلام: مسرحية من فصل واحد.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1404هـ/ 1984م، 27 ص.
- الشايقي، محمد سليمان/ الشرق والغرب: مسرحية من فصل واحد.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1404هـ/ 1984م، 35 ص.
- الشبيلي، عبدالرحمن العبدالعزيز/ الرؤية والتحول: مسرحية.- جدة: الشركة السعودية للأبحاث والتسويق، 1402هـ/1982م، 71 ص.

- شحبي، إبراهيم بن محمد (حوار أمة.. ورجل قرن: مسرحية) بيادر، ع25 (شوال 1419هـ/فبراير 1999م) صص209-223.
- الشدي، محمد أحمد: مقدم / مسرحيات من المسرح السعودي: آخر المشوار لعبدالرحمن الشاعر، بيت من ليف لناصر المبارك، مين يكمل الثاني لمحمد رجب.- الرياض: الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 4034هـ/ 1983م، 202 ص.
- الشمراني، راشد أحمد (ابن زريق ليمتد: مسرحية) بيادر، ع 2 (1409هـ/ 1988م) ص ص 158-169.
- الشمراني، راشد أحمد(شداد بن عنتار: مسرحية) قوافل، س 3، ع 6 (شوال 1416هـ/ 1996م) ص ص 158-169.
- الشمري، عبدالحفيظ عبدالله جازع/ الحلم البغدادي: قصة سليمان الجازع الشمري؛ مسرحة عبدالحفيظ الشمري.- الرياض: مطابع التقنية، 1414هـ/ 1994م ، 151. ص.
- باصبره، حسين عبود/ حكاية ومصيدة عطاء: مسرحية.- المدينة المنورة: المؤلف، 1419هـ/ 1999م، 41 ص.
- الصقعبي، عبدالعزيز صالح(البديل: مونودراما) التوباد ، مج 2، ع 1 و2 (محرم/ جمادى الآخره 1409هـ) صص112-115.
- الصقعبي، عبدالعزيز/ صفعة في المرآة: مسرحية.- الرياض: الأسبوع الثقافي السعودي بالجزائر، 1401/1984م، 31ص.
- الصقعبي، عبدالعزيز/ صفعة في المرآة ومسرحيات أخرى.- الرياض: وكالة الوزارة للشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والإعلام، 1431هـ/ 2010م، 204 ص.
- الطيب، وفاء (أشجار من جليد: مسرحية) الأربعاء ملحق جريدة المدينة، ع 218 (18 ذو الحجة 1407هـ) صص10-11.
- الطيب، وفاء (الحجاج يهذي في ليلته الأخيرة: مسرحية) التوباد، مج 1، 2 و2 (محرم /جمادى الآخرة 1409هـ) صص116-127.
- عاشور، شادي/ الرقص مع الطيور ومسرحيات أخرى.- الرياض: وكالة الوزارة للشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والإعلام، 1430هـ/ 2009م، 275 ص.
- عالم، رجاء(البيات الزجاجي: مسرحية) بيادر، ع 1 (1406هـ/ 1986م) صص137-151.
- عالم، رجاء/ ثقوب في الظهر: مسرحية.- بيروت: دار الآداب للنشر، 1407هـ/ 1987م، 123 ص.

- عالم، رجاء/ الرقص على سن الشوكة: مسرحية.- بيروت: دار الآداب للنشر، 1407هـ/ 1987م، 125 ص.
- عالم، رجاء (مخلوقات الزاي: مسرحية قصيرة) الآداب، س 35، ع 4-6 (نيسان إبريل/ حزيران يونيو 1987م) صص32-40.
- عالم، رجاء/ الموت الأخير للممثل: مسرحية.- بيروت: دار الآداب للنشر، 1407هـ/ 1987م، 156 ص.
- عبدالجبار، عبدالله/ الشياطين الخرس: مسرحية فصل واحد .- القاهرة: رابطة الأدب الحديث، 1374هـ/1954م، 118ص.
- عبدالجبار، عبدالله/ العم سحتوت: تمثيلية إذاعية ممسرحة: القاهرة: دار مصر للطباعة، 1374هـ/1954م، 39ص.
- عبداللطيف، شادية محمد/ سقط الزند: مسرحية .- : ، 1990، ص.
- أبو عبدالله، محمد رضي/ جيران الكرخ: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د . ت، 98 ص.
- عبدالله ، ملحة/ حالة اختبار ومسرحيات أخرى.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1421هـ/ 2001م، ص.
- عبدالله، ملحة/ داعية السلام ومسرحيات أخرى.- الرياض: وكالة الوزارة للشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والاعلام، 1434هـ/ 2013م، 148 ص.
- عبدالله، ملحة/ شق المبكي، سر الطلسم: مسرحيتان.- أبها: النادي الأدبي، 1422هـ/ 2001م، 102 ص.
- عبدالله، ملحة/ اللمس وصاحبه، نعسان: مسرحيتان.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1426هـ/ 2006م، ص.
- عبدالله، ملحة/ مسرحيات : أم الفأس، حينما تموت الثعالب، الطاحونة، المسخ، سر الطلسم، فنجان قهوة.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1423هـ/ 2003م، ص.
- عبدالله، ملحة / مؤلفات الدكتورة ملحة عبدالله.. مسرحيات: جوكاستا، شبة النار، مواطن رغم أنفه، عالم يقظ.. يقظ، السور، التميمة.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1422هـ/ 2002م، 422 ص.
- عبدالله، ملحة/ مؤلفات سيدة المسرح السعودي.. المسرحيات: المطر، حانة الربيع، مركب بان، بيرهوت، زمن المنظر، الجسر، ضبط واحضار.- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1425هـ/ 2005م، ص.

- عثمان، نعيمان/ اللعبة: مسرحية.- الرياض: النادي الأدبي، 1414هـ/ 1994م، 58 ص + 41 ص باللغة الإنجليزية.
- العثيم، محمد (تراجيع: مسرحية) التوباد، ع 14 (محرم 1413هـ) صص78-89.
- العثيم، محمد (حلم الهمذاني بجائزة السلطان السجستاني) قوافل، س 3، ع6 (شوال 1416هـ) ص ص 123-157.
- العثيم، محمد/ طقس النص المسرحي: نصوص مسرحية.- بيروت؛ لندن: دار طوى للثقافة والنشر والاعلام، 1434هـ/ 2013م، 245 ص.
- العثيم، محمد/ كوميديا ابن بجعة ومسرحيات أخرى.- الرياض: وكالة الوزارة للشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والإعلام، 1430هـ/ 2009م، 220 ص.
- العثيم، محمد عبدالله/ الهيار: مسرحية.- أبها: النادي الأدبي، 1420هـ/ 1999م، 71 ص.
- العثيم، محمد وآخرون/ أربع مسرحيات سعودية.- الرياض: النادي الأدبي، 1430هـ/ 2009م، 83 ص؛ (عبدالعزيز الصقعبي، فهد رده الحارثي، عبدالعزيز السماعيل).
- عريف، محمد خضر/ كان هنا بيتنا: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1403/ 1404هـ، 88 ص.
- عسيري، علي آل عمر/ صابر: مسرحية شعرية للنشء.- أبها : النادي الأدبي، 1415هـ/ 1994م ، 55 ص.
- عطاالله، سامية/ الفستان: مسرحية من فصل واحد.- جدة : دار عطاالله للنشر والتوزيع، 1416هـ، 38 ص.
- عطار، أحمد عبدالغفور/ اللجنة: مسرحية.- بيروت: منشورات الحياة، 1997م، ص ؛ (مستلة من كتاب جحا يستقبل نفسه).
- عطار، أحمد عبد الغفور/ الهجرة: مسرحية.- القاهرة: ، 1366هـ/ 1947م، ص ؛ ط 2.- القاهرة: المطبعة المنيرية، 1375هـ/ 1955م، ص ؛ ط 3.- بيروت: مؤسسة جواد للطباعة، 1399هـ/ 1979م، 203 ص.
- عطار، أحمد عبدالغفور: مترجم/ المفتش: مسرحية نيكولاي فاسيليتش جوجول.- الطائف: ثقيف للنشر والتأليف، 1398هـ/ 178م، ص.
- العطاس، عبدالله أحمد/ هلو متنبي : مسرحية ساخرة.- مكة المكرمة: النادي الأدبي، 1421هـ/ 2001م، 65 ص.
- العطاس، محمد حسين/ حكاية البلغاء!: مسرحية من فصل واحد.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ، ص.

- العلكمي، يحيى بكر/ الشيخ الأسير: مسرحية.- الرياض: مكتبة الرشد، 1401هـ، 95 ص؛ ط 2.- الرياض: دار المسلم، 1415هـ/1994م، 95 ص.
- العليان، حمد بكر/ الشيخ الأسير: مسرحية.- الرياض: مكتبة الرشد، 1401هـ، 95 ص؛ ط 2.- الرياض: دار المسلم ، 1415هـ/ 1994م، 95 ص.
- العيسى، حمد عبدتلعزيز: مترجم/ وارث الريح : مسرحية روبرت لي، جيروم لورانس.- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1426هـ/2005م، 186 ص.
- الغريب، علي محمد /المضحكة : مسرحية.- القاهرة: هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، 2004، 125 ص.
- غلام، فؤاد/ ساعة في مكتب الحجز: تمثيلية قصيرة ممسرحة.- جدة: الخطوط الجوية العربية السعودية، شوال 1392هـ/ نوفمبر 1972م، 61 ص؛ (سلسلة المكتبة الثقافية: س 4، ع 4).
- الغيث، عبدالعزيز (الخلافة: مسرحية شعرية من فصلين) الأسبوع الثقافي الأول للجامعات السعودية، 1405هـ، صص 65-78.
- الغيث، عبدالعزيز فهد / عنبر بن شداد: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د . ت ، 39 ص.
- فلالي، إبراهيم هاشم/ مع الشيطان: مسرحية.- القاهرة: دار مصر للطباعة، 1371هـ/1951م، 18 ص.
- القحطاني، مشعل رشيد: إعداد/ في انتظار القطار: مسرحية الجلاد والمحكوم عليه لأحمد فتحي رضوان.- الرياض: إدارة التعليم ، 1406هـ ، 14 ص.
- القحطاني، مشعل محمد / كارت أحمر: مسرحية من فصل واحد.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1405/1406هـ، 34 ص.
- القرشي، حسن عبدالله/ بين الروح والمادة: مسرحية من فصل واحد.- القاهرة: دار المعارف، 1409هـ/ 1989م، ص ص 104-108؛ مستلة من كتاب أنات الساقية.
- القصيبي، غازي/ القفص الذهبي: مسرحية.- البحرين: مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، 1418هـ/ 1998م، 155 ص.
- القصيبي، غازي/ هما: مسرحية.- لندن: دار الساقي للنشر، 1997م، 157ص؛ ط2.- بيروت، لندن: دار الساقي للنشر، 2009م، 157 ص.

- آل محيا، عبدالرحمن عبدالله/ بائع الحكمة: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1422هـ/ 2001م، ص.
- مجموعة من الكتاب/ نصوص مهرجان مسرح الدمام للعروش الصغيرة.- الدمام : الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 1422هـ/2011م، ص.
- مجموعة من الكتاب/ نصوص المسابقة المسرحية الأولى .- الزلفي: إدارة التربية والتعليم، ، ص.
- المريخي، عبدالرحمن/ باين آدم قادم: مسرحية للطفل الغنائية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1404/1403هـ، 101 ص.
- المريخي، عبدالرحمن علي/ حكاية ماجرى: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د . ت ، 48 ص.
- آل مسعود، علي/ وظيفة للتقبيل: مسرحية.- الرياض: المؤلف، 1428هـ/ 2007م، 164 ص.
- مشهور، محمد بن ظافر (وحيداً في الكويت: مسرحية) بيادر، ع 25 (شوال 1419هـ/ فبراير 1999م) صص 224-228.
- المطيري، خليف منير/ الغرباء : مسرحية.- القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1404هـ/ 1984م، 229 ص.
- المعيقل، عبدالله بن حامد ومعجب بن سعيد الزهراني: معدان / موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث : نصوص مختارة ودراسات : المسرحية.- الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 1422هـ/ 2001م، 498 ص ؛ نشر في هذا المجلد عشرون نصا مسرحياً.
- مقبول، عبدالسلام/ قبلة على جبين الأرض: مسرحية.- جدة: المؤلف، 1432هـ/ 2011م، ص.
- الملا، أحمد (الملقن: مسرحية) قوافل، س 3، ع 6 (شوال 1416هـ/1996م) ص ص 170-181.
- المنصور، محمد: معد/ مسرحيات حائزة على جائزة أفضل نص مسرحي: الهطق لعبدالرحمن المريخي، اليقونة لشادي عاشور، سفر الهوامش لفهد ردة الحارثي، موت المغني فرج لعبدالعزيز السماعيل .- الرياض: المهرجان الوطني للثقافة والتراث، 1428هـ/2007م، 128ص.
- المنصور، محمد: معد/ مسرحيات حائزة على جائزة أفضل نص مسرحي: عبدالله الباروت، عبدالعزيز السماعيل، فهد ردة

الحارثي، محمد السحيمي .- الرياض: المهرجان الوطني للثقافة والتراث، 1428هـ/ 2007م، ص.

- المنصور، محمد ناصر/ جبل فوق زجاجة: مسرحية شعرية.- الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 1430هـ/ 2009م، 136 ص.

- موسى، زهراء/ شهد وبرد: مسرحية قصيرة.- الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع، 1428هـ/2007م، صص 190- 179: ضمن مجموعة إحداهن القصصية.

- المهاشير، منيرة بنت بدر: مترجمة/ المسافرون إلى البحر: مسرحية كتبها جون ميليغتون سنج.- الدمام: المؤلف: المترجمة، 1425هـ ، 26 + 81 ص.

- الميمان، كوثر بنت عبدالله/ العقد الثمين: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1406/1405هـ، 30 ص.

- الناشر، عبدالله/ البنات الصغيرات: مسرحية.- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، د . ت، 38 ص.

- الهلال، عيسى فهد / صابر بن الصياد: مسرحية من فصل واحد .- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1405/1404هـ، 32 ص.

- الهويمل، محد الفهد/ إشراقة التصحيح: مسرحية.- بريدة: الإدارة العامة للتعليم بمنطقة القصيم، 1419هـ ، ص.

- الهويريني، محمد سالم/ اللي مايعرف الصقر يشويه: مسرحية .- الرياض: الرئاسة العامة لرعاية الشباب، 1403/1402هـ، 81 ص.

- وكالة الشؤون الثقافية/ نصوص المسابقة المسرحية – للأطفال: محمد السحيمي، علي الخبراني، مشعل الرشيد.- الرياض: وكالة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والإعلام، 1432هـ/2011م، 57ص.

- وكالة الشؤون الثقافية/ نصوص المسابقة المسرحية - الكبار: عبدالعزيز السماعيل، سامي الجمعان، محمد العثيم.- الرياض: وكالة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والاعلام، 1432هـ/ 2011م، 63 ص.